# Revue de l'Art chrétien.

Revue de l'Art chrétien, publiée sous la direction d'un comité d'Artistes et d'Archéologues.
XXVIe ANNÉE.
S. Lucas evang.
Nouvelle série. — Tome I. — 1883.
Adresser toutes les communications relatives à la Direction au Secrétaire de la Revue, rue Royale 26, Lille.
Imprimerie St-Augustin, Desclée, De Brouwer et Cie.

# Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois

VINGT-SIXIÈME ANNÉE.

3me série, tome I, (XXXI de la collection).

PREMIÈRE LIVRAISON.

Janvier 1883.


## Lettre aux éditeurs.

LA propriété de la *Revue de l'Art chrétien* a passé entre vos mains et désormais c'est sous vos auspices que ce recueil continuera à paraître. Tout en vous efforçant de lui conserver les nombreux et vaillants collaborateurs auxquels la Revue doit un quart de siècle d'existence, vous faites appel aux archéologues, aux savants et aux artistes de Belgique, d'Allemagne, d'Angleterre et d'Italie, afin de continuer l'œuvre entreprise par M. le chanoine Corblet. Vous avez bien voulu me comprendre au nombre des hommes de bonne volonté auxquels vous vous adressez en me demandant une coopération active et dévouée.

De même que vous le faites, je regarde l'existence d'une revue consacrée à l'étude des monuments et à la propagation des principes de l'art chrétien comme chose trop utile et même trop nécessaire pour hésiter un instant à vous donner le concours que vous demandez. Si la vie d'une publication périodique consacrée exclusivement aux intérêts de l'art, dont les œuvres sont marquées du sceau chrétien, peut offrir des difficultés véritables dans les temps de lutte où nous nous trouvons, — au moment où se poursuit avec une âpreté inouïe le combat entre l'esprit et la matière — cette publication n'en est que plus nécessaire. Je viens donc de grand cœur vous apporter ma part de travail, consultant beaucoup plus, je le sais, l'utilité de la tâche que la force de l'ouvrier.

Mais avant de commencer notre œuvre commune, il n'est peut-être pas sans intérêt de jeter un coup d'œil en arrière, et, prenant acte de ce qui a été fait et de ce qu'il est permis de regarder comme acquis dans le domaine de la science du passé et de l'art contemporain, — de prévoir ce qui reste

à faire, non seulement pour conserver les positions acquises par nos devanciers et nos initiateurs, mais encore pour étendre, pour épurer, pour assurer davantage les résultats obtenus par leurs efforts, les fruits de leur généreux labeur.

Aujourd'hui non seulement en France, mais aussi dans d'autres pays, il faut bien en convenir, les études de l'archéologie religieuse, la pratique de l'art auquel ces études servent de base, ont perdu quelque chose de cet élan qui a engendré les *Annales archéologiques* de Didron, qui a fait surgir un grand nombre de livres et de publications remarquables, et qui a aussi donné naissance à la Revue que nous reprenons aujourd'hui. A ce mouvement plein d'enthousiasme qui a entraîné tant d'artistes de talent, qui a inspiré tant d'écrivains éloquents et porté des savants de bon aloi aux recherches les plus fécondes, semble avoir succédé une sorte de calme, une période d'atonie relative qui tient assurément à la situation politique si douloureuse où se trouve depuis nombre d'années ce catholique pays. Les Caumont, les Montalembert, les Lassus, les PP. Cahier et Martin, les Viollet-le-Duc, les Didron, les Texier et beaucoup d'autres écrivains qui ont illustré leur nom, sont morts,—quelques-uns, hélas, en désertant la cause sacrée qu'ils avaient servie avec tant de ferveur et de succès. Sans doute, ils nous ont laissé des monuments littéraires de la plus grande valeur dont profiteront longtemps encore les générations qui les suivent. Mais la place occupée par cette phalange d'élite n'est pas facile à garder; heureusement ils nous ont laissé des héritiers parmi lesquels se trouvent encore, grâce à Dieu, d'énergiques et fermes champions, bien décidés, nous pouvons en avoir la confiance, à conserver et à étendre les conquêtes qui leur ont été léguées. Nous espérons bien nous assurer leur coopération. Bien mieux que nous, ils pourront dire ce que les églises, les châteaux et les monuments de toute nature ont gagné en France au développement des études archéologiques, à l'expansion du sentiment chrétien dans l'art; — ils savent que c'est grâce à cet élan que la Sainte Chapelle, après bien des outrages, a pu redevenir un sanctuaire magnifique, comme au temps de saint Louis; que Notre-Dame de Paris et la plupart des cathédrales de France ont été étudiées et restaurées avec science et parfois avec piété; que le château de Pierrefonds est redevenu une demeure princière. — Eux seuls pourront faire connaître ce que l'orfèvrerie, la peinture sur verre, la dinanderie et enfin toutes les industries qui, au moyen âge, étaient des arts, ont pu redevenir par le travail d'artistes savants et inspirés.

Parallèlement à ce qui se passait en France, le mouvement inauguré en Allemagne dans la première moitié de ce siècle par les Goerres, les frères Boisserée, les Ungewitter, les Kreuser, les Reichensperger et beaucoup d'autres écrivains, savants et artistes, a pris un grand développement. Après une courte ère de romantisme poétique, l'étude attentive des monuments du passé a porté les architectes et les constructeurs à s'inspirer pour leurs propres travaux de ce style qu'eux-mêmes appellent « germanique ». Sur les bords du Rhin une œuvre considérable a été accomplie : la construction d'une cathédrale aux proportions gigantesques, que le quatorzième et le quinzième siècle découragés semblaient avoir

abandonnée à la ruine, a été reprise et achevée. Au haut du tronçon de l'une de ses tours, à peine ébauchée, notre génération a pu apercevoir encore la grue inerte qui, depuis plusieurs siècles, n'avait plus élevé aucune pierre. Elle voit aujourd'hui au fronton de l'édifice deux flèches gigantesques profiler sur le ciel leur riche et légère silhouette. Le plan que le maître de l'œuvre avait tracé sur le vélin au treizième siècle et qu'une découverte providentielle a remis au jour au moment opportun, est maintenant réalisé dans la pierre. Sans doute, plus d'un détail de cette bâtisse énorme n'échappera pas à la critique et l'archéologue, en maint endroit, pourra soulever de légitimes objections. Il n'en est pas moins vrai que l'achèvement de la cathédrale de Cologne est en lui-même un événement important au point de vue de la cause de l'art chrétien. Il a fallu un grand et persévérant élan dans les esprits pour atteindre le but marqué par quelques vaillants apôtres de l'art ; pour subvenir aux frais de cette entreprise unique jusqu'alors, il a fallu les ressources réunies par des associations formées *ad hoc* dans les deux mondes. Telle a été la cohésion de ces associations que, lorsque le dernier fleuron de l'amortissement des flèches a été posé et la construction achevée, on s'est demandé s'il ne conviendrait pas de continuer à laisser fonctionner l'organisme des *Dombauvereine* au profit de l'achèvement d'un autre monument, — la cathédrale d'Ulm dans le Würtemberg, — l'une des rares cathédrales entreprises par le quatorzième siècle, et qu'il n'a pu achever. Elle le sera certainement par celui-ci, et, tout le fait espérer, avec une intelligence et une correction de détails qui, dans peu d'années, rendront difficile de discerner du travail ancien le travail nouveau qui vient le compléter.

Si, à l'achèvement de ces grandes cathédrales pour lesquelles il a fallu déplacer des rochers, on ajoute la restauration d'un nombre infini d'autres églises et de monuments d'ordre civil, si l'on ajoute encore la construction en style roman et ogival d'une quantité prodigieuse d'édifices religieux et profanes de toutes catégories et de toutes dimensions à Vienne, à Hambourg, à Hanovre, à Dresde, dans les provinces Rhénanes comme dans les contrées du nord de l'Allemagne, il peut sembler étrange d'avoir à constater que le mouvement littéraire a peu suivi le travail pratique dans le domaine de l'art chrétien. On doit notamment enregistrer avec regret la disparition de l'*Organ für christliche Kunst* fondé en 1850, et qui cessa de paraître après avoir, pendant vingt-trois ans, rendu d'incontestables services à la cause à laquelle ses nombreux rédacteurs s'étaient dévoués.

Peut-être la régénération de l'art, tel que nous l'entendons, n'a-t-elle porté nulle part des fruits plus abondants qu'en Angleterre. La pratique du style ogival y a sommeillé, à la vérité, pendant plusieurs centaines d'années, mais elle n'y est jamais morte entièrement ; la vie se continuait, pour ainsi dire, à l'état latent, même alors que le Continent, pendant ces mêmes siècles, paraissait ignorer que semblable forme de l'art eût jamais existé. Ici, le réveil fut l'œuvre surtout d'un homme providentiel, l'immortel Welby Pugin, dont le génie marchant à l'unisson avec les convictions les plus profondes, était servi, comme artiste, par une inspiration soutenue et une inépuisable fécondité ;

comme écrivain, par une rare netteté de vues et une verve saisissante. — Personne mieux que lui n'a su déduire des monuments du passé les principes essentiels sur lesquels reposent leur construction, leur organisme, la vérité de leur décoration. En relisant aujourd'hui encore les livres qu'il a écrits pour restituer aux édifices du culte les conditions liturgiques de leurs dispositions intérieures et la majesté qui révèle leur destination sacrée ; pour rendre aux constructions leur aspect pittoresque et leur ordonnance logique, on y retrouve l'ardeur du néophyte jointe au savoir du théologien. Il a la profondeur de la science sans en avoir l'aridité. Il est vrai que chez Pugin, cette science semble parfois tenir de l'intuition, et que toujours l'artiste, comme l'écrivain, paraît chez lui illuminé des lumières supérieures du chrétien. Sa ferveur fait sa force.

Aussi, depuis la mort de ce champion sans peur et sans reproche de l'art ogival, si le sol de la Grande Bretagne s'est couvert d'édifices de toutes catégories parmi lesquels il en est un grand nombre de haute valeur; si des architectes comme Scott, comme Burges, Street, Barry, Pearson, Bentley et un grand nombre d'artistes éminents ont su assouplir d'une manière remarquable à tous les usages de la vie moderne, — aux écoles, aux palais de justice, aux hôtels et aux gares des chemins de fer, — les formes de l'art du moyen âge que dans d'autres pays on croit devoir réserver aux seules églises ; si beaucoup de ces architectes ont surpassé Pugin par l'heureuse disposition des masses, par l'intelligence de la construction et l'importance des monuments édifiés, il n'en est peut-être aucun qui l'ait égalé par le sentiment du pittoresque et l'élégance poétique des détails. Il n'en est aucun surtout qui se soit inspiré aussi directement de l'architecture de son pays; il n'en est aucun dont les œuvres continuent intentionnellement, comme Pugin l'a voulu faire, un art autochthone, s'inspirant d'un sentiment entièrement national.

Aussi, malgré cette floraison si brillante de l'architecture ogivale en Angleterre et les édifices aux formes séduisantes qu'elle a engendrés, c'est aux principes énoncés par Pugin qu'il faudra revenir si l'on veut reconstituer un art à la fois rationnel et national; si l'on veut soustraire à l'éclectisme et à ses mélanges de style les générations futures. En s'éloignant de cette voie les artistes, malgré les talents les plus féconds et les efforts les plus généreux, aboutiront toujours, en bien peu de temps, aux effondrements du doute, ou se laisseront aller à la dérive, guidés par le seul courant de la mode.

D'autres pays, notamment la Hollande et la Belgique, ont naturellement subi l'influence des grandes nations qui les entourent, ou plutôt, là aussi, un même souffle semble avoir animé les esprits. Les monuments nombreux qui s'y trouvent furent, à leur tour, étudiés et remis en honneur. En Hollande, la cause de l'art chrétien a été plaidée par des littérateurs inspirés qui bientôt formèrent de nombreux adeptes. Des architectes de talent reprirent les anciennes traditions : des amateurs zélés et savants formèrent des collections précieuses pour l'instruction de tous. De ce côté on peut espérer des progrès d'autant plus persistants, on peut s'attendre à une marche en avant d'autant plus sûre, que le caractère

national est peu enclin aux fluctuations et aux engouements du moment.

La catholique Belgique, n'est pas restée en arrière. Là, plus qu'ailleurs peut-être, ce mouvement général qui poussait à la renaissance de l'art du moyen âge, a son point d'appui dans le sentiment religieux des populations et dans l'étude des monuments du pays. Les contradictions inévitables et la lutte n'ont ni effrayé, ni pris au dépourvu les hommes qui, dans presque toutes les villes du royaume, ont eu à cœur la régénération de l'art. Une école s'est fondée qui se développe conformément à des principes arrêtés et qui ne cédera pas aux amorces de l'éclectisme. Elle a déjà assez de vie et assez de force pour porter ombrage à un pouvoir qui, voulant tout centraliser, cherche même à envahir et à absorber le domaine libre de l'art religieux. Quoi qu'il en soit, en Belgique où tous les contrastes sont si heurtés, tout permet de croire que l'orgueil et les licences même de l'art cultivé dans les académies serviront de préservatif aux fidèles disciples de l'ancien art national.

Nous pouvons ajouter qu'une série d'expositions récentes, consacrées à presque toutes les catégories d'arts et d'industries du passé a révélé ce que ce pays contient encore de richesses à cet égard. Les expositions ont permis aux travailleurs d'étudier, au double point de vue archéologique et pratique, des richesses restées inconnues jusque-là. Elles ont fait ressortir, une fois de plus, la supériorité des œuvres inspirées par l'idée chrétienne dans le domaine de toutes les industries qui ont le dessin et la couleur pour base.

Si nous jetons ainsi un coup d'œil rétrospectif sur la marche de l'art depuis un demi-siècle, nous pouvons constater que des résultats immenses ont été obtenus et restent acquis aux générations qui nous suivent. Il y aurait une véritable ingratitude à ne pas reconnaître les services considérables rendus à notre cause par tant d'hommes éminents qui ont eu à lutter contre des difficultés plus grandes que celles dont la prévision ne saurait nous effrayer. Au moment donc de joindre notre travail à leur travail, nous devons l'hommage d'un reconnaissant souvenir aux savants et aux écrivains qui ont fait la lumière alors que l'obscurité était complète ; à ces nombreux archéologues dont les recherches ont remis en relief les monuments du passé ; aux artistes et aux littérateurs qui ont porté dans le domaine de l'action et de la vie les principes déduits de l'étude de ces monuments. C'est grâce à leurs labeurs qu'aujourd'hui un point est acquis et restera désormais au-dessus de toute controverse.

L'art inspiré par le Catholicisme, l'art éclos comme une fleur de la civilisation chrétienne, a repris dans le jugement des hommes de savoir et de goût, de même qu'il a récupéré dans l'intelligence des masses, une place qu'il n'est plus permis de lui contester. Sous ce rapport la conquête est faite, l'évolution est accomplie. Même le grand public, — le public des gens qui pensent peu ou qui ne pensent point,—celui des indifférents, qu'aucune forme de l'art ne saurait toucher ou émouvoir, n'oserait plus refuser une sorte de suffrage inconscient aux œuvres innombrables que le génie du Christianisme a semées à profusion sur le sol de notre vieille Europe. — Elles sont de nouveau entourées du prestige de l'admiration, du respect et de

la popularité. Les hommes qui étudient et ceux qui savent les commentent et les expliquent; — ceux qui ignorent ont compris leur ignorance ; ils se taisent, et c'est beaucoup. — Sans doute on peut épiloguer encore sur maint détail, on peut préférer le style d'un siècle à celui d'un autre siècle ; on peut formuler des critiques parfaitement fondées sur tel monument dont le maître a pu être moins heureusement inspiré, — il y a eu des talents médiocres à toutes les époques. Mais il est permis de dire que nos populations sont aujourd'hui guéries de la maladie dont étaient particulièrement affectés les beaux esprits des deux derniers siècles, — de l'aveuglement académique, sorte de cécité pour tout ce qui ne portait pas à un degré quelconque le sceau du classicisme antique. Cette maladie a été engendrée par la réforme, c'est-à-dire par le rationalisme dans la religion, et par sa sœur jumelle la renaissance, c'est-à-dire le matérialisme dans les arts. Propagée avec une prédilection paternelle par les pédants de tous les pays et devenue endémique par suite de la décadence du sentiment chrétien, elle a heureusement cessé de sévir. Nous respirons un air plus pur, et, sur beaucoup de points les nuages du pseudo-classicisme commencent à se dissiper. Ce n'est plus aujourd'hui qu'il serait possible dans une histoire de la sculpture, d'affirmer que, avant le quinzième siècle, on ne pouvait citer aucun sculpteur français, — comme l'a fait au commencement de ce siècle un célèbre auteur italien (1), qui ignorait l'admirable statuaire des cathédrales françaises et les merveilles de l'art plastique dues au ciseau chrétien. — Ce n'est plus aujourd'hui que l'on trouverait un autre savant, — français cette fois, pour corroborer ce jugement (1). Ces temps sont passés et actuellement le lecteur du plus modeste abécédaire archéologique a des notions plus justes, en sait plus que les hommes d'alors réputés pour leur science.

1. Le comte Cicognara.

Toutefois, si les temps ont changé et si des résultats précieux sont acquis, il faut se garder de croire que notre cause soit définitivement gagnée. Avec les succès obtenus, l'esprit de lutte a diminué sur certains points en même temps que cette sorte d'enthousiasme pour l'étude des antiquités chrétiennes auquel nous devons tant de travaux remarquables. C'est peut-être pour cette raison que plus d'une Revue a disparu après avoir parcouru une brillante carrière. Elles ont peut-être aussi cessé le cours de leur publication parce qu'elles étaient moins des œuvres collectives que l'œuvre d'un homme, devenu indispensable au labeur quotidien. Nous chercherons à éviter cet écueil. — D'un autre côté, il est permis de constater que ces études ont gagné en calme et en profondeur ce qu'elles peuvent avoir perdu de l'entrain et de l'ardeur initiale. Des hommes de grande science ont creusé la mine ouverte par leurs devanciers. Ils ont cherché avec une persévérance généreuse, et souvent ils ont trouvé la solution de bien des questions qui n'avaient été qu'effleurées. Les érudits se sont partagé le vaste domaine des antiquités chrétiennes, et chaque jour apporte quelque lumière nouvelle sur des œuvres restées inconnues ou inexpliquées. La *Revue de l'Art chrétien* n'est certainement pas étrangère à ces con-

1. Quatremère de Quincy, *Journal des savants* ; septembre 1816.

quêtes, et ses volumes témoignent de la valeur des savants qui lui ont prêté leur collaboration.

Mais, nous l'avons dit, notre cause n'est pas gagnée! Elle ne le sera jamais complètement parce qu'elle est liée, d'une manière trop intime, aux deux grandes forces, aux deux grands principes qui se partagent le monde, le bien et le mal, l'esprit et la matière. — La libre jouissance, l'abandon aux séductions du monde naturel, et le renoncement à celui-ci en vue de l'Idéal que le chrétien perçoit et qu'il poursuit de ses vœux et de ses prières; que l'artiste cherche à fixer par des images pour consoler le fidèle dans l'exil et l'aider à entrevoir le but de son existence! Comment voudrions-nous échapper à la lutte et à la contradiction alors que nous voyons notre divin maître, le CHRIST, le type de la beauté éternelle et sa réalisation sur la terre, en butte à la contradiction, à la négation de la part de la plupart des puissances du monde? — L'art chrétien, comme l'a dit un auteur, n'est que le revêtement extérieur et plastique, l'expression matérielle et visible, familière autrefois au monde chrétien, de cet *esprit* qui animait les saints, comme il animait les monuments et les œuvres d'art (1).

Et maintenant, en nous associant dans la mesure de notre force, de notre influence et de notre volonté à la publication de la Revue dirigée pendant vingt-cinq ans par M. le chanoine Corblet dont la précieuse collaboration de même que celle de la plupart de ses coopérateurs nous reste acquise, qu'avons-nous à faire pour continuer l'œuvre, pour l'étendre si c'est possible, pour lui assurer la fécondité et des ressources nouvelles?

Nous avons, avant toute chose, à faire connaître de plus en plus, à affirmer, à soutenir et à défendre l'intégrité de nos principes en matière d'art, et par là nous entendons dire que nous voulons mettre d'accord les principes de notre art avec les préceptes de notre foi. Nous espérons le faire avec énergie, mais aussi avec les ménagements que peuvent réclamer les personnes et la charité due à tous. Cependant nous ne pouvons l'oublier, à l'heure qu'il est, les camps se divisent de plus en plus, le moment des transactions et des tempéraments est passé. Les enfants de Dieu ne peuvent plus se mêler aux fils du siècle de crainte que Dieu ne leur dise comme autrefois : « Mon esprit ne demeurera plus à jamais dans l'homme parce qu'il n'est plus que chair. » Qui ne le sait d'ailleurs? actuellement sous toutes les questions d'art, comme dans la plupart des questions de science et de politique, on retrouve en germe une question religieuse. Le titre même de notre Revue nous impose donc à cet égard une entière franchise, une netteté d'allures qui, ce me semble, ne saurait en aucune façon nuire à son succès.

Il faut bien le dire d'ailleurs, c'est par une tendance générale de notre temps que des associations qui, il y a une quarantaine d'années encore, auraient pris simplement le caractère d'une réunion d'hommes ayant pour objet de favoriser telle ou telle voie de l'art, d'étudier une époque, ou les monuments d'un pays particulier, prennent peu à peu les noms et quelque chose de l'esprit des anciennes corporations, quelque chose des œuvres qu'a enfantées l'Église. C'est ainsi que s'est fondée la société de Saint-

1. L'abbé Sagette, *Essai sur l'Art chrétien*, p. 8. Paris, 1853.

Jean en France ; les gildes de Saint-Thomas et de Saint-Luc en Belgique, de Saint-Bernulphe en Hollande ; celle de Saint-Grégoire et de Saint-Luc en Angleterre. C'est dans ce même esprit que nous voyons s'établir et se développer maintenant en Belgique comme en France, ces excellentes écoles de dessin où, sous l'invocation de saint Luc, les fils du bienheureux de La Salle préparent une vigoureuse génération d'artistes et d'artisans qui, malgré des luttes et des contradictions inévitables, saura frayer un chemin à la vérité au milieu des corruptions classiques et des fanges de l'art dévoyé! Un même esprit anime et féconde ces écoles et ces associations qui cherchent le bien en cultivant le beau dans l'art tel que l'ont entendu nos pères. Appelées à se donner un mutuel appui, elles formeront bientôt une sorte de fédération et le lien qui les unira deviendra une force nouvelle pour la cause qu'elles servent par des moyens d'action différents. Notre Revue peut aider avec efficacité à former, à resserrer ce lien, à conserver un même esprit à ces différentes associations, en leur servant en quelque façon, de trait d'union, en devenant l'organe des idées qu'elles doivent faire prévaloir.

Ce sera déjà là faire œuvre utile. Avec l'importance que la publicité a acquise dans les habitudes des masses et dans la formation des jugements du public, il faudrait considérer l'absence de tout organe de cette nature comme chose très regrettable ; vous avez donc bien mérité de la bonne cause en reprenant cette Revue et en faisant, pour la continuer, appel à tous les hommes qui voudront vous seconder.

Mais il importe de le répéter à nos lecteurs comme à nos collaborateurs, afin d'éviter tout mal-entendu. Pour nous, la Revue sera avant tout une œuvre dans le sens catholique du mot.— Sans doute, nous ferons à la science des antiquités chrétiennes la place la plus large; nous accueillerons avec la reconnaissance la plus vive les études qui leur seront consacrées; car, c'est les yeux fixés sur les monuments du passé que nous espérons marcher vers l'art de l'avenir. Tout ce qui peut mettre en relief les créations si multiples, si magnifiques souvent et toujours si instructives des générations chrétiennes qui ne sont plus, est du plus haut intérêt pour la génération présente. Mais nous poursuivons surtout un but pratique : Fils dévoués de l'Église, nous voulons, restant dans notre humble sphère, nous mettre au service de l'Église ; nous désirons l'aider dans son immortelle mission. Nous comptons bien lui montrer d'autant plus de soumission et de fidélité que nous la verrons davantage en proie aux tribulations et plus persécutée. Plus nous verrons jeter d'épines sous les pas de ses ministres et plus nous chercherons à les consoler en les aidant à parer les autels du vrai Dieu.

Nous ne nous lasserons pas de le redire: nous ne tenons la plume, ni le crayon, ni le pinceau, ni le compas pour notre propre gloire. Nous ne prétendons pas élever un autel particulier à l'art et le cultiver pour lui-même. Nous ne voulons pas faire de l'art pour l'art, écrire pour flatter les masses et obtenir la popularité, ni étudier pour acquérir une science orgueilleuse et vaine. Par l'art, tel que nous l'entendons, nous voulons d'abord rendre gloire à Dieu, la source, le type de toute beauté; nous voulons chanter

l'hymne intérieur qui berce nos âmes de son rythme éternel ; nous voulons donner une forme sur cette terre à l'idéal que nous sommes assurés de rencontrer dans le ciel si nous savons mériter cette grâce. Enfants de l'Eglise, nous nous efforcerons de traduire ses enseignements dans cette langue qui parle au moyen des lignes, des couleurs, des formes et qui sait créer les images, objets directs de nos travaux. Nous irons à l'école des maîtres d'autrefois, nous analyserons leurs œuvres, et animés de la même foi, pénétrés du même esprit, nous devons espérer atteindre un jour à l'altitude de leur talent. Nous répéterons avec eux et avec le Psalmiste : *Non nobis, Domine, non nobis, sed nomini tuo da gloriam ;* mais nous chercherons à parer les temples des travaux d'un art élevé et à réjouir le cœur du chrétien qui souvent, l'âme brisée, vient au sanctuaire chercher un refuge contre lui-même, contre les appels à sa fragilité, — contre les découragements de l'heure présente...

Pour notre Revue, l'art par excellence ne sera pas celui qui a pour objet l'imitation la plus fidèle et même la plus séduisante de la nature. — Elle ne cherchera pas l'occasion d'enregistrer les succès des œuvres du pinceau dont l'étalage périodique vient éblouir un public blasé des éclats de la couleur et trop souvent des débauches de la chair. Elle ne verra pas dans ces charmants articles de luxe et d'exportation, — souvent si haut cotés à la bourse du caprice et de la mode — l'œuvre par excellence à laquelle l'art puisse atteindre. Il se trouve assez de feuilles de toute dimension et de toutes couleurs pour tresser des couronnes aux hommes qui les produisent et les enivrer de leur propre renommée. Nous aurons à indiquer à nos artistes d'autres voies et nous chercherons à les diriger vers un autre but. Nous tiendrons à leur rappeler souvent que notre art national, dans ses développements les plus magnifiques, a toujours été inspiré par la foi, et que chez l'artiste il faut que le fond soit entièrement pur pour que dans son œuvre la forme soit pure entièrement.

Réussirons-nous, dans ces conditions, à propager notre Revue, à lui assurer de généreux collaborateurs, à la faire aimer par de nombreux lecteurs ? Il est permis de l'espérer. Sans doute les temps ont changé depuis la fondation de cette Revue, mais à tout prendre, ils ne sont pas devenus plus mauvais. En la continuant nous accepterons joyeusement la tâche qui nous est offerte ; nous considérerons tout d'abord notre travail comme l'accomplissement d'un devoir, nous en remettant à la Providence pour le couronner de succès, si nous savons nous en rendre dignes.

Il me sera permis d'ajouter que le passé de cette Revue nous autorise à beaucoup espérer de l'avenir qui s'ouvre devant elle. Nous comptons sur le zèle et la fidélité de tous ses anciens coopérateurs pour la continuation d'une œuvre qui restera, s'ils le veulent, leur œuvre plus que la nôtre. Il suffit d'ailleurs de jeter les yeux sur le premier fascicule que nous offrons aujourd'hui à nos lecteurs, pour y retrouver les travaux de quelques-uns de ses écrivains les plus savants et les plus dévoués. Nous avons, d'un autre côté, la bonne fortune de pouvoir conserver la coopération posthume d'une femme d'un mérite éminent dont la France, comme la *Revue de l'Art*

*chrétien*, a eu naguère à déplorer la mort : avec une libéralité dont nous ne saurions nous montrer trop reconnaissants, on a bien voulu mettre à notre disposition une partie des études inédites laissées par Mme Félicie d'Ayzac, l'historien de la royale abbaye de Saint-Denis, cet auteur d'un savoir si profond et d'un esprit si pénétrant, dont les travaux ont jeté la lumière sur les questions les plus controversées du symbolisme et de la zoologie mystique du moyen âge. D'autre part, l'un des collaborateurs les plus savants de la Revue, M. R. de Linas, qui récemment a visité, en compagnie de M. Ernest Rupin, le trésor de Conques, et qui y a étudié et dessiné de remarquables pièces d'orfèvrerie encore inédites, marquant une étape dans l'histoire de l'émaillerie, a bien voulu nous promettre le travail dont il s'occupe en ce moment.

Après nous être prévalus de la collaboration des fondateurs de la Revue, collaboration à laquelle nous attachons le plus haut prix, nous pourrions ajouter que, en Allemagne, en Angleterre et en Belgique, le concours d'hommes de savoir et d'une valeur incontestée nous est assuré dès à présent. Leurs travaux, non seulement augmenteront, la variété de nos études, mais, en généralisant la source de nos informations ils ajouteront encore à la portée et à l'utilité réelle de la *Revue de l'Art chrétien*.

JULES HELBIG.

# Les portes de bronze de Bénévent.

LES archéologues connaissent peu ou point les portes monumentales de la métropole de Bénévent, dans l'ancien État pontifical. A quoi cela tient-il ? Uniquement, au silence presque complet des *Guides* sur cette ville, qui n'est pourtant pas dépourvue d'intérêt. On va de Rome à Naples tout droit, sans songer à prendre à Caserte l'embranchement qui conduit dans la Pouille et sur les bords de l'Adriatique.

Il y a longtemps que j'ai observé que livres et voyageurs se taisent sur Bénévent, autrefois capitale d'un duché célèbre (1).

Les portes, qui vont faire l'objet de ce mémoire, ne sont pas toutefois complètement ignorées de ceux qui ont intérêt à savoir ce qu'elles valent et ce qu'elles contiennent. Il en existe trois gravures et deux photographies, qui, à défaut de l'original étudié sur place, peuvent encore fournir d'utiles renseignements.

La plus ancienne gravure se trouve dans l'ouvrage de Ciampini, *Vetera monimenta*, t. II, pl. IX, qui est dans toutes les bibliothèques spéciales. Le dessin en est très incorrect, et surtout peu ressemblant. Il n'y a point de nom de graveur, mais qu'importe pour une œuvre aussi médiocre, qui date, comme le livre, de l'an 1699 (2) ? La copie infidèle a souvent induit en erreur l'interprète, dont le commentaire ne vaut pas la peine d'être consulté.

Je ne m'arrêterai point, pas plus que pour la gravure suivante, à en relever les fautes trop fréquentes. Le dessinateur a mal vu et, par conséquent, a mal rendu une iconographie qu'il ne comprenait pas. Je croirais perdre mon temps à faire ce relevé fastidieux : il est préférable de décrire bien exactement ce qui existe. Le contrôle sera ensuite facile pour qui voudra le tenter.

La seconde gravure, in folio comme la précédente, mais double et sur une échelle légèrement plus grande, illustre (p. 420) un ouvrage, également latin, de Mgr de Vita sur les antiquités de Bénévent (1). Elle donne, non seulement les vantaux de bronze, mais encore les chambranles et le linteau de la baie rectangulaire dans laquelle ils s'inscrivent. Le faire est meilleur, la main plus exercée, mais il y a encore là une foule de détails erronés ; par exemple, à la Nativité, un ange tient la place du bœuf et de l'âne. Dessinée par le peintre François La Marra *(Franc. La Marra inc.)*, dont j'ai

1. « Civitas nobilissima et antiquissima Samnitum sedes est » (Ciampini, II, 25).

2. Ciampini dit que les portes sont « rudi manu insculptæ. » Comment dois-je alors apprécier son dessin, qui est certainement « rudissima manu » ? Il déclare l'avoir reçu de la bienveillance du cardinal Orsini, archevêque de Bénévent : « Harum delineationem Em. et Rev. D. Vincentius Maria Cardinalis Ursinus, archiepiscopus Beneventanus, studiorum cultor rerumque antiquarum conservandarum studiosissimus, meis precibus indulgens, mihi summa cum humanitate transmisit. » A Bénévent, on ne sait guère mieux dessiner de nos jours ; j'en ai acquis la preuve lorsque j'ai voulu faire copier un vénérable siège en fer qui est au trésor.

1. *Thesaurus alter antiquitatum Beneventanarum medii ævi.* Romæ, 1764. — Le chanoine Feuli, de Bénévent, depuis archevêque de Manfredonia, m'écrivait en 1876 que cet auteur a réfuté les opinions de Ciampini et m'engage à lire la 5e dissertation du tome II. J'aurais pu le faire à Bénévent, quoique je n'en eusse guère le loisir, moins encore la volonté ; actuellement ce m'est impossible, faute de l'ouvrage, et je le regrette peu. Les auteurs du siècle dernier, même italiens, comprenaient si mal le moyen âge ! J'estime que le texte doit être à l'avenant de la gravure, l'un et l'autre trop prisés à Bénévent.

vu deux tableaux chez les Ursulines de Bénévent, elle a été gravée par Liborio Pizzella *(Liborius Pizzella delin.)* Voici la lettre qui la date et nomme le chanoine à qui nous en sommes redevables : « Portam æneam ecclesiæ Beneventanæ, anaglyptico opere constructam, Joannes de Vita, ejusd. ecclesiæ canonicus, æri incidendam curavit. A. D. MDCCLXIII.» Comme il m'était impossible de m'en procurer un exemplaire à Bénévent, le mansionnaire D. Nicolas Colle de Vita, qui possède le cuivre original, a bien voulu, avec beaucoup de complaisance, m'en faire tirer deux copies. Il serait bon qu'il y en eût aussi quelques-unes dans le commerce, à l'usage des étrangers.

La photographie (1), qui fait partie de la magnifique collection poursuivie sans relâche par M. Parker, d'Oxford, est seule à consulter par un archéologue sérieux. Elle est parfaitement réussie. Malheureusement, comme elle embrasse tout l'ensemble, au lieu de donner chaque vantail séparément, il s'ensuit que les personnages sont un peu petits et qu'il convient, pour bien les reconnaître, de les examiner à la loupe. Telle qu'elle est, cette planche est un service réel rendu à l'archéologie et nous remercions M. Parker d'en avoir enrichi nos cartons (2).

La photographie que je recommande (3) appelle une description qui en sera le complément. J'aborde ce travail d'autant plus volontiers que j'ai passé de longues heures à étudier en détail les portes en question et que, pour être sûr de ne pas m'égarer, j'ai contrôlé chaque tableau à la fois à l'aide d'une bonne lunette et la gravure de Mgr de Vita à la main. Mes notes ont été rédigées en face de l'original ; elles ne peuvent donc, même en les mettant en ordre à un an de distance, qu'être très exactes sous tous rapports.

Plusieurs points sont à étudier spécialement ici :

Que représente la porte ?

Où et par qui a-t-elle été fabriquée ?

Quelle est sa date vraie ?

Quel est son symbolisme et comment s'adapte-t-elle à la façade de la cathédrale ?

Ces quatre questions épuisées, je pense que le sujet aura été traité avec tout le développement qu'il comporte.

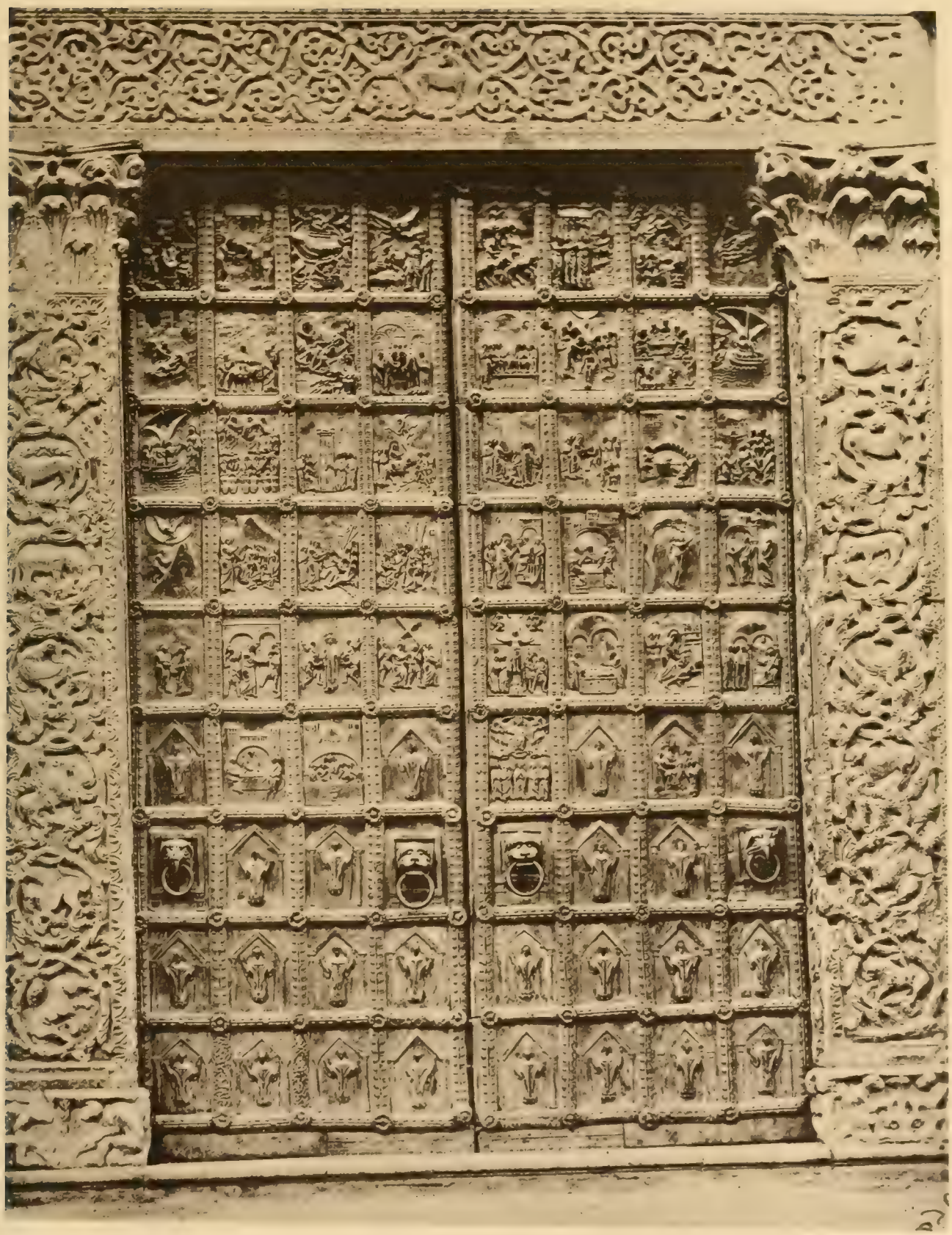
## I.

La porte de bronze de Bénévent est de forme rectangulaire, c'est-à-dire qu'elle est plus haute que large. Elle se divise en deux vantaux, qui se rejoignent exactement au milieu, sans meneau central ou appui quelconque. Pour l'examiner commodément et avec suite, il faut qu'elle soit fermée, car les scènes se succèdent horizontalement et l'on passe ainsi, à chaque instant, d'un vantail à l'autre. L'ensemble est partagé par panneaux ou casiers, un peu allongés et séparés par des moulures qui en forment

1. A Bénévent, on ne trouve aucune photographie des monuments de la ville, car le photographe est plus occupé de portraits que d'antiquités. J'espère que l'exemple donné par l'illustre archéologue anglais stimulera le zèle, trop refroidi, de cet artiste, qui est à même de satisfaire la curiosité des amateurs, ne fût-ce que par de petites cartes à bon marché, s'il lui répugne de se lancer dans le format in-folio, qui serait peut-être moins recherché.

2. *A selection from the three thousand historical photographs of Rome and Italy, prepared under the direction of John Henry Parker*, page 42, n° 2684. — M. Parker a fait photographier à Bénévent la cathédrale (façade, portes de bronze, intérieur, ambon de l'évangile) Ste-Sophie (façade, cloître, chapiteaux du cloître), l'archevêché (obélisque égyptien, sarcophages romains, inscriptions,) le château et l'arc de triomphe de Trajan. Toutes ces photographies se vendent à Rome, via Babuino, 132.

3. Le *Magasin pittoresque* a donné, en 1879, p. 405, une grande gravure d'après la photographie. C'est de l'à-peu-près, tout à fait insuffisant en archéologie. On y dit cette porte «œuvre du douzième siècle», d'un artiste «nommé Oderisius, » et imitée des « byzantins, dont les Italiens suivaient alors les modèles. » Le texte très court ajoute : « Du même temps que cette porte étaient celles des dômes de Pise, de Ravello, de Monreale en Sicile, de S. Martin de Lucques (1160-1179)..... Il faut noter que les portes en bronze des porches du Mont Cassin, du Mont Gargano, d'Amalfi, d'Atrani, avaient été coulées de même à Constantinople, de 1066 à 1087. » L'auteur renvoie aux ouvrages de Perkins, de Salazaro et de Schulz. Zalazaro a aussi une bonne photographie dans son grand ouvrage sur le Napolitain au moyen âge.



Portes de bronze de la Cathédrale de Bénévent,
exécutées vers 1160 par Oderisio Berardi.

comme le cadre. Chaque vantail montre quatre panneaux disposés horizontalement et neuf dans le sens de la hauteur ; ce qui fait huit pour chaque série horizontale et soixante-douze panneaux en tout.

Dans la description qui va suivre, je donne un numéro à chaque panneau, selon l'ordre exigé par la mise en scène. Ainsi la première série va de un à huit, la seconde de neuf à seize, etc.

Les sujets se lisent, comme dans un livre, de haut en bas et de gauche (la gauche du spectateur) à droite, avec cette différence que si l'on considère les vantaux comme des pages, chaque page prise isolément est incomplète, tandis que, réunies et juxtaposées, ces pages forment un tout harmonieux et symétrique.

Quoique détaillée, et même minutieuse, ma description sera aussi rapide que possible. Je ne la corroborerai pas de notes, qui lui donneraient des proportions trop amples. Au reste, ceux à qui je m'adresse sont déjà, par la pratique, familiarisés avec l'iconographie du moyen âge. Ils ne seront donc pas étonnés que je me débarrasse d'un appareil scientifique qui ici ne serait pas de mise. L'artiste a puisé l'idée-mère de ses scènes historiques, non dans l'Évangile exclusivement, mais aussi dans les Évangiles apocryphes; ainsi faisait-on toujours à cette époque. L'Église avait beau protester contre cette source d'informations qu'elle ne trouvait pas suffisamment authentique et, pour couper court, la condamner par un canon spécial, l'atelier n'en allait pas moins son train ordinaire ; la routine s'était imposée et partout on ne connaissait pas d'autre manuel.

J'écris pour des gens instruits de leur moyen âge et non pour des ignorants. Ceci est dit à dessein, parce que j'ai presque scandalisé les bons chanoines de Bénévent (1) en leur expliquant, avec un autre livre que l'Evangile canonique, les panneaux qui ornent la porte vraiment admirable de leur cathédrale, tant de fois bouleversée par les tremblements de terre et les restaurations.

Pour mieux faire saisir d'un seul coup-d'œil l'ensemble de la porte de Bénévent, j'en donnerai préalablement le tableau iconographique.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 Annonciation. | 2 Visitation. | 3 Nativité. | 4 Annonce aux bergers. | 5 Voyage des Mag. | 6 Visite à Hérode | 7 Epiphan. | 8 Sommeil les Mag |
| 9 Songe de S. Joseph. | 10 Fuite en Egypte. | 11 Massacre des Innocents. | 12 Presentation. | 13 JÉSUS parmi les docteurs. | 14 Baptême. | 15 Noces de Cana. | 16 Vocat. de S. Pierre et de S. André. |
| 17 Pêche miraculeuse | 18 Multiplic. des pains | 19 La Samaritaine. | 20 Rameaux | 21 Lazare. | 22 Aveugle-né. | 23 Cène. | 24 Lavem. des pieds. |
| 25 Jard. des Oliviers | 26 Réveil des apôtres. | 27 Capture de JÉSUS. | 28 Baiser de Judas | 29 JÉSUS devant Caïphe. | 30 Repentir de Judas. | 31 Les pendaison. | 32 Reniem. de S. P |
| 33 Pilate | 34 Flagellat. | 35 Le roi des Juifs. | 36 Portem. de croix | 37 Crucifixion. | 38 Ensevelissement. | 39 Limbes. | 40 Les trois Maries. |
| 41 Ev. suffr. de Monte Corvino. | 42 Disciples d'Emm. | 43 Incrédulité de S. Thomas. | 44 Ev. de Larino | 45 Ascens. | 46 Ev. d'Avellino | 47 Archevêque de Benevent | 48 Ev. de S. Agath. des Goths |
| 49 Tête de Griffon. | 50 Ev. de Lanosani | 51 Ev. de Telese | 52 Tête de lion. | 53 Tête de lion. | 54 Ev. de Monte Marano. | 55 Ev. de Volturara | 56 Tête de griffon. |
| 57 Ev. de Lesina | 58 Ev. d'Alife. | 59 Ev. de Bojano. | 60 Ev. de Trigento. | 61 Ev. de Frigia. | 62 Ev. d'Arienzo | 63 Ev. d'Ascoli. | 64 Ev. de Bovino |
| 65 Ev. de Guardia | 66 Ev. de Dragonara. | 67 Ev. de Civitate. | 68 Ev. de Termoli. | 69 Ev. de Lucera. | 70 Ev. de Fiorentino | 71 Ev. de Tortivoli. | 72 Ev. de Trivico. |

1. *Annonciation* (1). — La scène se passe

1. Déjà Ciampini était choqué de ce qu'il appelait la fantaisie du peintre : « Nonnulla hoc iconismo ad placitum pictoris expressa animadverto. — O infelicitas et inscitia temporum declamandum est, quibus pictoribus sacra delineandi mysteria, pro suo arbitrio erat data potestas... CHRISTI Nativitas exprimitur diversa admodum ab ea quæ in sacro describitur Evangelio. » (II, 26, 27). Pourtant il savait que l'artiste s'était inspiré des apocryphes : « Voluit plus sapere quam sapere par erat, nempe voluit ultra Evangelia alios revolvere libros, inter quos illum de Nativitate Salvatoris et de S. Maria, et de obstetrice Salvatoris, quem inter apocryphos rejicit summus ille pontifex Gelasius in capite *Sancta Romana Ecclesia*, dist. 15 » (II, 28). Pourquoi alors s'obstiner à demander à l'Evangile seul l'explication des tableaux qu'il n'a pas inspirés ?

1. Pour ceux surtout, qui ne connaissent pas les portes de Bénévent, j'indiquerai, à chaque scène, les représentations analogues, pourvu qu'elles soient du même temps.

dans un intérieur, indiqué par un pignon couvert de tuiles courbes, que supportent deux colonnes cannelées en spirale et à chapiteaux feuillagés. Sur les rampants sont assis deux anges, vêtus de longues tuniques ceintes à la taille, enveloppés dans leurs ailes repliées comme dans un bouclier, d'une main tenant le bâton pommeté et de l'autre faisant un geste qui annonce la part qu'ils prennent à l'événement capital par lequel sera renouvelé le monde. Ils représentent ici la cour céleste, soit qu'on admette la tradition de quelques mystiques, qui veulent que l'ange Gabriel n'ait pas été envoyé seul à Marie, mais accompagné d'une escorte dont il était le chef ; soit que l'on croie pouvoir nommer les autres archanges connus S. Michel et S. Raphaël. Seul, Gabriel est admis à parler, les deux autres se sont arrêtés pour lui laisser remplir sa mission.

Le ciel s'est abaissé. Un bandeau étoilé (1) traverse la pointe du pignon et de là jaillit un rayon de lumière sur lequel descend la colombe divine.

Une draperie, attachée par des anneaux à une tringle, à la hauteur des chapiteaux, fait fond aux personnages et limite la pièce où se passe l'action, dans l'humble maison de Nazareth.

Gabriel se tient debout et de côté, à la droite de Marie. Ses cheveux sont longs et bouclés ; sa tunique à manches courtes est couverte d'un manteau ramené en avant ; ses ailes sont abaissées. De la droite, il montre l'Esprit-Saint ; de la gauche, il tient le bâton, terminé par une boule, qui est, chez les Grecs, et à leur instar chez les Latins, le signe de la mission (2).

Marie était occupée à filer, quand l'archange est entré. Elle a suspendu son travail, mais ne s'est pas levée. Sa main gauche tient en l'air deux fuseaux (1) et sa droite fixe sur ses genoux une bande étroite qui dénote que le voile du temple n'est pas encore achevé. Comme toujours, elle est chaussée, vêtue d'une robe et d'un manteau ouvert en avant et pudiquement voilée. Elle est assise de face sur un siège sans dossier, avec escabeau ajouré sous les pieds.

Suivant la tradition iconographique, mais non patristique, elle est accompagnée à sa gauche d'une suivante, dont la petite taille indique la condition inférieure (2). Sa figure est celle d'une personne âgée, pour mieux préciser son rôle de gardienne à l'égard de la Vierge.

2. *Visitation.* — Au fond, une triple arcade cintrée, à colonnettes, avec toit couvert en tuiles concaves, est flanquée de deux colonnes, également cannelées en spirale, qui se terminent chacune par un disque, où sont figurés deux oiseaux. De chaque côté deux portes cintrées, avec oiseaux répétés au tympan et draperie pendante, ferment l'habitation. La scène a donc lieu dehors et déjà les colombes, si on peut les qualifier ainsi, avaient nommé symboliquement les deux femmes qui se visitent. Ste Élisabeth était assise devant sa porte, sur un siège à dossier ; elle s'est levée, sans descendre de son escabeau, pour saluer sa cousine, vers qui elle tend les mains. Sa figure indique un âge avancé ; un voile abrite ses cheveux.

La Vierge, vêtue comme à l'Annonciation,

Voir, pour l'Annonciation, les fresques de St-Urbain *alla Caffarella*, à Rome (Rohault de Fleury, *l'Evangile*, t. I, pl. VIII, fig. 2.)

1. Dans la gravure de Ciampini, le ciel a été transformé en un mur crénelé : « De muro vero cum pinnis asserere possumus quod pictor Nazareth civitatem exprimere voluit » (Ciampini, II, 26).

2. Linteau du XIIe siècle, à la porte latérale de Ste-Marie au Transtévère, à Rome (*l'Evangile*, t. I, pl. V, fig. 1).

1. Comme dans la mosaïque des SSts-Nérée et Achillée, qui est du IXe siècle et, au Ve, dans la mosaïque de l'arc triomphal de Ste-Marie Majeure (*l'Evang.*, t. I, pl. II ; pl. III, fig. 3).

2. La suivante se remarque, au XIIe siècle, dans les fresques de St-Urbain *alla Caffarella* (*l'Evang.*, t. I, pl. VIII, fig. 2) et dans un vitrail de la cathédrale d'Angers.

s'incline profondément et fait un double geste qui exprime sa satisfaction et son humilité. Derrière elle se tient debout sa petite suivante, qui évidemment s'attache à ses pas et ne doit pas la quitter (1).

3. *Nativité* (2). — Quatre anges sont descendus du ciel et se sont arrêtés au-dessus de la grotte, où l'enfant Jésus vient de naître : ils tendent vers lui leurs mains en signe de joie. Marie est couchée, drapée dans son manteau, voilée et chaussée, aux pieds du berceau ou de la crèche dans lequel elle a déposé son divin fils, lié de bandelettes et léché amoureusement par le bœuf et l'âne. Salomé, jeune et la chevelure soignée, présente avec empressement, à Jésus qui va le guérir, son bras paralysé (3).

Plus bas, Ste Anastasie, assise sur un banc, avec support pour les pieds, les manches retroussées, lave le nouveau-né dans une cuve cylindrique, à panse godronnée, soutenue par un pied qui lui donne l'apparence d'un calice. Salomé debout verse l'eau avec un vase à anse.

A gauche, S. Joseph, assis sur un pliant à dossier bas, tourne le dos à la scène de la Nativité. Pensif, il porte la main à sa figure d'un air triste et paraît totalement étranger au mystère qui s'accomplit.

4. *Annonce aux bergers.* — Un ange plane dans les airs ; de la gauche il tient le bâton pommeté des hérauts envoyés en message, de la droite il gesticule avec un vieux berger barbu, que réchauffe une peau de mouton jetée sur les épaules et qu'accompagne son jeune fils : les deux pâtres ont aux pieds des espèces de bottines à bords retournés. Leur troupeau, qu'abrite un arbre maigre à trois branches élancées, se compose d'un bélier, d'une chèvre avec son chevreau et de deux brebis qui paissent (1).

5. *Voyage des Mages.* — L'étoile miraculeuse brille au ciel : ce n'est pas un astre rayonnant, mais un fleuron à huit pétales. Les trois Mages la regardent et la montrent de la main droite tendue. Montés sur des chevaux, dont la main gauche tient la bride, ils ont, comme insigne de royauté, la couronne sur la tête. Leurs pieds s'appuient sur l'étrier. La barbe indique l'âge mûr ; cependant le plus vieux ouvre la marche. L'artiste l'a mis au plan supérieur, le plus rapproché de l'étoile, tandis que les deux autres se suivent de près, au premier plan du tableau.

6. *Visite à Hérode.* — Le fond du panneau est garni par un portique, dont les quatre arcades cintrées sont soutenues par des colonnes torses : la toiture n'existe plus, endommagée par le temps. Les trois Mages sont debout, à la suite les uns des autres. Ils gesticulent et de la droite tendue semblent répondre aux questions qui leur sont posées. Leur costume se compose de brodequins à revers, d'une tunique courte ceinte à la taille et d'une couronne royale. Le plus jeune est au milieu et la différence d'âge s'accuse par un visage imberbe. Hérode, couronne en tête, pérore des deux mains.

1. Cette suivante soulève la portière, dans une mosaïque, à St-Marc de Venise (*L'Evang.*, t. I, pl. IX, fig. 1). On la retrouve sur la châsse des grandes reliques, à Aix-la-Chapelle (*Mél. d'arch.*, t. I, pl. 2).

2. *L'Evang.*, t. I, pl. XIII.

3. Grande châsse, à Aix-la-Chapelle, fin du XII^e siècle (*Mél. d'arch.*, t. I, pag. 22.)

1. « De vieilles légendes, dont malheureusement l'authenticité n'est pas prouvée, disent que S. Gatien a été le chef des bergers de Bethléem, qu'il a été un des serviteurs de la Cène, qu'il a prêché en Grèce, qu'il a été persécuté en Touraine par les druides dont il a converti le prince.

« Ce qui n'est pas douteux, c'est qu'il a fondé l'Église de Tours, où il conserve trois fêtes solennelles : les 18 décembre (mort), 2 mai (translation), 19 octobre (révélation).

« Ce saint est invoqué par la piété publique pour retrouver les objets perdus, comme S. Antoine de Padoue, et d'après l'histoire, plus spécialement les objets perdus d'une façon désespérée comme ceux déjà tombés aux mains des brigands. La liturgie de sa fête dit : « La divine « clémence a, entre autres grâces, honoré le bienheureux « de ce privilège spécial que quiconque aura perdu quel- « que chose de la maison, et le recommandera en toute « confiance de cœur au saint pontife, aura certainement « la joie de le retrouver. » (*Rosier de Marie*).

Il est assis, haut monté, sur un trône massif en orfèvrerie, divisé en panneaux gemmés, rembourré (à la manière byzantine) d'un coussin rond et terminé par un dossier bas dont les extrémités s'amortissent en boule. Un défaut de perspective relègue au second plan le ciborium destiné à abriter le trône et celui qui y siège. Quatre colonnes torses, disposées en carré, élèvent une calotte hémisphérique, découpée en arcades à la base et terminée au sommet par un trèfle ou fleur de lis.

7. *Adoration des Mages.* — Nous ne sommes plus à l'étable, mais, comme le dit expressément un évangéliste, dans une maison, *domum* (1), accusée par sa façade extérieure : un fronton à tuiles sur les rampants et deux colonnes à chapiteaux feuillus et cannelures au fût pour supports. Aux écoinçons planent deux anges, qui d'une main montrent la scène et de l'autre tiennent un bâton pommeté. Un troisième ange, muni du même insigne, a pénétré à l'intérieur : au-dessous de lui brille l'étoile en fleuron dont il a dirigé les mouvements et arrêté la marche (2). Des trois Mages représentés dans le même costume qu'au tableau précédent, le premier seul a mis un genou en terre : les deux autres sont restés debout, les yeux fixés sur le groupe divin. Marie, voilée, est assise sur un siège carré et pose les pieds sur un escabeau plus étroit, élevé au-dessus du sol. Sa main droite reçoit l'offrande du second Mage, présentée à deux mains dans un plat ovale, comme pour les deux autres, mais sans distinction de l'objet mystique qu'il contient. De la main gauche, elle soutient son fils, vêtu d'une tunique longue, assis de côté sur ses genoux et bénissant.

8. *Sommeil des Mages.* — Ce panneau est très intéressant à étudier au point de vue de l'architecture militaire. En effet, il nous met sous les yeux l'enceinte entière d'une ville fortifiée, avec ses portes flanquées de tours rondes qui sont coiffées de toits en poivrière, ses murailles crénelées, dont les pierres sont taillées en bossages diamantés, son chemin de ronde percé de meurtrières, et dans le lointain, un double donjon à tours élancées. Au centre de cette forteresse, les trois Mages, couronnés et vêtus, sont étendus ensemble sur un lit commun dont le matelas épais est soulevé par quatre pieds tournés. L'un d'eux dort encore, mais les deux autres ont entendu la voix de l'ange qui leur apparaît et ils l'écoutent avec une attention mêlée de surprise. L'ange est descendu du ciel pour les avertir de retourner en leur pays par un autre chemin : de l'index il leur formule l'ordre de Dieu et ses ailes abaissées, mais non repliées, indiquent qu'il va à l'instant, sa mission achevée, reprendre son vol vers les cieux (1).

9. *Songe de Joseph.* — Joseph est étendu sur un matelas à bords arrondis. Il lève légèrement la tête de dessus l'oreiller et y porte la main, comme quelqu'un qui est réveillé en sursaut. Il a toute sa barbe, ce qui lui donne l'aspect non d'un vieillard, mais d'un homme dans la force de l'âge. Pour tout vêtement, il n'a qu'une tunique qui laisse ses bras en partie découverts. L'ange, aux ailes éployées et baissées, lui parle en faisant avec l'index un geste impératif; l'autre main s'appuie sur le bâton, signe de sa mission céleste. La scène se passe, par un défaut de perspective, à côté de l'enceinte circulaire d'une ville dont les murailles sont rehaussées de tours droites et sé-

1. S. Matth., II, 11.

2. M. de Saint-Laurent a été induit en erreur par la gravure de Ciampini, quand il a écrit : « Il (l'ange) vole au-dessus de leur tête (des Mages) et tient lieu de l'étoile. » (*Guide de l'art Chrét.*, t. IV, p. 170).

1. M. Bayet, dans son étude érudite sur l'Adoration des Mages, cite, d'après Ciampini, les quatre panneaux que je viens de décrire. Il aurait mieux fait de renvoyer à la publication de M. Parker, dont il a pu facilement avoir connaissance à Rome. La photographie l'eût aussi éclairé sur la date qui n'est certainement pas, comme il le croit, le « XI^e siècle. » (*Archiv. des missions scientific.*, 1876, 3^e sér., t. III, p. 471).

vères. Au fond, on distingue entre deux tours une espèce de palais imposant. Toute cette architecture, d'un grand effet, demanderait à être étudiée en détail.

10. *Fuite en Egypte.* — La porte de la ville vient d'être franchie : c'est un mur droit, percé d'une grande baie cintrée, couronné par une rangée de merlons et se reliant aux maisons dont on voit les façades intérieures. En tête marche S. Joseph, en tunique et manteau, pieds nus, qui tient l'âne par la bride et qui, pour soulager la mère, a pris l'enfant qu'il a assis sur son épaule. Le petit Jésus est déjà grand : il est habillé d'une tunique et, pour indiquer sa mission doctrinale dans le monde, il a un rouleau à la main. L'âne chemine gaillardement, la tête haute, comme s'il était fier de porter Marie, qui a la tête voilée et tend les deux bras vers son divin Fils. Enfin, en arrière, suit Dixmas, qui deviendra un jour le bon larron. C'est un adolescent ; d'une main il stimule l'âne avec une verge, de l'autre il tient, à un bâton posé sur son épaule, un baril dont l'eau devait, pendant la route, étancher la soif des fugitifs (1). Un palmier à branches recourbées dresse sa haute tige entre S. Joseph et l'âne (2).

11. *Massacre des Innocents.* — Hérode, couronné et le sceptre en main, trône sur un siège élevé, haussé de deux gradins et abrité sous une arcade cintrée, qui repose sur le sol à l'aide de colonnes. De la droite tendue, il donne l'ordre de l'égorgement général, et de l'index insiste pour l'accomplissement inique de sa volonté. « *Satelles, i, ferrum rape ; perfunde cunas sanguine,* » disait Prudence dans l'hymne des SS. Innocents. Le satellite vient d'arracher un enfant nu à sa mère, qui, de désespoir se déchire la figure et se précipite pour le retirer de ses mains farouches. Une autre mère, non moins désolée, se jette sur un second bourreau qui tient son enfant par le pied et va lui briser la tête sur la pierre du pavé : « *Et allidet parvulos tuos ad petram,* » ainsi que l'exprimait à l'avance le Psalmiste (Ps. CXXXVI, 9) (1). Trois petits cadavres gisent déjà à terre. Une mère, affolée de douleur, tient celui de son fils étendu sur ses genoux à la manière des Pietà italiennes, dont nous avons ici le type le plus ancien, antérieur d'un siècle à la Pietà en mosaïque du baptistère de Florence. Elle voudrait abaisser sur lui ses yeux, mais elle n'ose ; on voit à la fixité de son regard combien elle est inconsolable.

13. *Présentation au temple* (2). — Joseph, barbu, suit Marie, portant humblement à la main les trois colombes du rachat. La Vierge, voilée et drapée dans son manteau, remet son enfant, qu'elle tient à deux mains, au vieillard Siméon, qui, la tête couverte, s'incline respectueusement pour le prendre dans ses bras. Derrière lui est debout la prophétesse Anne, les pieds chaussés, la tête abritée par un voile et un rouleau à la main, pour désigner les paroles qu'elle proféra en cette circonstance. C'est à l'autel même que se fait l'offrande. L'autel est un

1. M. de S. Laurent a parfaitement établi l'identité de ce personnage d'après les monuments, dans son *Guide de l'art chrétien*, t. IV, p. 180. Quoi qu'en dise le P. Cahier (*Nouv. mél. d'arch.*, t. II, p. 158-161), l'iconographie de ce sujet, comme de beaucoup d'autres, n'est intelligible qu'à l'aide des apocryphes. — Toutes ces scènes du Nouveau Testament demandent, pour leur élucidation complète, à être rapprochées de la belle châsse émaillée, de style byzantin, qui appartient à l'église de Huy, en Belgique, et qui a été donnée en entier et par le menu, dans ce même tome II des *Nouveaux mélanges*.

2. Cet arbre, dont parle Sozomène (*Hist. eccles.*, lib. V, cap. 21), paraît avoir existé réellement près d'Hermopolis : on le vénérait et on attribuait plus d'un prodige à l'emploi de ses feuilles et de son écorce. Au XII^e siècle, Honorius d'Autun en faisait un pêcher (*Specul. eccles.*, serm. de Innocentib.) : « Fertur etiam quod, cum Hermopolim civitatem intrasset, arbor persicus alta, dæmonibus consecrata, coram Salvatore se usque ad terram inclinasset ; quæ post multos ibidem annos duravit et multis multa beneficia sanitatum contulit. »

1. *L'Evang.*, t. I, pl. XXVII.

2. Ciampini y voit, je ne sais pourquoi, la circoncision, qui ne paraît guère en iconographie avant le XV^e siècle (II, 20).

massif cubique, orné à la partie antérieure d'une croix pattée à branches égales, et surmonté d'un ciborium, dont les quatre colonnes sont cannelées verticalement ou en spirale et dont la calotte est couverte de tuiles courbes, comme un édifice ordinaire. Ainsi que cela se pratiquait au moyen âge, des lampes ou pots à feu pendent à ce ciborium ; une seule est suspendue à la tringle de fer qui relie les deux colonnes latérales ; trois autres pendent à la base d'un triangle, retenu par des chaînes qu'expriment une succession de nœuds.

13. Jésus *enseignant les docteurs.* — Six docteurs, d'âge avancé, sont assis sur une estrade élevée, les pieds posés chacun sur un escabeau. Ils écoutent et discutent avec l'enfant Jésus, assis au milieu d'eux, la tête entourée du nimbe crucifère, de la droite gesticulant et de la gauche tenant ouvert le livre de l'ancienne Loi. Derrière eux s'étale un portique à arcature cintrée et toit dont les tuiles sont disposées en losange. En bas et au côté gauche paraît Marie, nimbée, qui tend les bras vers le fils qu'elle est heureuse d'avoir retrouvé.

14. *Baptême de Notre-Seigneur* (1). — Le ciel est figuré par la moitié d'un globe lumineux d'où s'échappe un jet de lumière qui s'arrête sur le Christ. Sur ce rayon, qui va en s'élargissant, sont figurées la main du Père et la colombe du Saint-Esprit. Cette main se présente par le dos et comme elle est repliée intérieurement en manière de bénédiction ou de geste, l'index seul fait saillie. C'est une manière expressive d'indiquer que le Père a parlé avec prédilection de son Fils bien-aimé. La colombe étend ses ailes comme dans un vol rapide et sa queue touche presque la main divine qui l'envoie. Le Christ est debout, nu, au milieu du Jourdain, long et étroit, qui ondule derrière lui. Saint Jean, pieds nus, ainsi qu'il convient à un prophète, et barbu comme un habitant du désert, de la droite verse l'eau sur la tête du Sauveur : le baptême se donne donc à la fois par infusion et par immersion. Sur cette même rive, on voit, dans le lointain, deux spectateurs en partie cachés par un repli du terrain. Sur la rive opposée trois anges s'avancent respectueusement pour servir celui qui est leur maître et leur roi : le premier tient en main la tunique qu'il revêtira au sortir de l'eau.

15. *Noces de Cana.* — La scène se développe sur trois plans. Au fond un motif d'architecture, où une abside est flanquée de deux tours à belvédère, désigne une salle à manger, *triclinium.* En avant est dressée une table, recouverte d'une nappe tombante et qui s'arrondit à la façon de l'hémicycle absidal. Sur cette table sont disposés irrégulièrement des pains, des verres et une corbeille. Autour sont rangés les six convives, la partie antérieure restant libre pour le service. Ils sont assis sur des bancs garnis de coussins, le Christ à un bout, la Vierge ensuite, les deux époux couronnés en signe de joie, au milieu (1) ; puis, à l'autre extrémité, deux convives, hommes et femmes, auxquels il serait difficile d'attribuer un nom. Le Christ, la tête rehaussée du nimbe crucifère, tend la main vers celui qui lui fait vis-à-vis et qui lui répond par un geste d'admiration. Quatre urnes sont posées sur le sol au premier plan. Deux serviteurs, en tunique courte, viennent les remplir avec d'autres urnes. Assis sur une chaise à haut dossier et vu de profil, un musicien pince de la harpe, pour accompagner un chanteur qui fait entendre, avec force gestes, l'épithalame ordinaire en l'honneur des époux.

16. *Vocation de S. Pierre et de S. André* (2). — Le Christ, debout sur le rivage,

1. Manuscrit de Pise, XII^e siècle (*L'Évangile*, t. I, pl. XXXV, fig. 2).

1. Sur l'*Exultet* de la bibliothèque de la Minerve, à Rome, l'épouse seule est couronnée ; cette miniature est du XII^e siècle (*l'Évang.*, t. I, pl. XXXIX, fig. 4).

2. « In hoc quadrato sacra designatur historia, quando

nimbé du nimbe crucifère, vêtu d'une tunique et d'un manteau, parle, en levant la main, à deux pêcheurs qui sont dans une barque. La voile est tendue au mât. S. Pierre s'avance, témoignant par ses deux bras dirigés vers le Sauveur qu'il est prêt à tout abandonner pour le suivre : ses jambes plient sous lui ; il va s'agenouiller, tant est grand son transport. Les deux pêcheurs sont barbus et habillés d'une tunique qui ne descend pas au delà du genou, parce que leur genre de vie active, comme pour les gens de service, ne comporte pas les vêtements longs qui seraient embarrassants. S. André écoute la voix du Sauveur, mais, moins empressé que son frère, il tient encore à la main les cordes des filets qu'il a jetés à la mer. Les vagues qui viennent heurter la barque se replient en ondulations, semblables à ces ondes marines ou *postes* pour lesquelles l'antiquité classique avait adopté un type de convention.

17. *Pêche miraculeuse.* — L'idée de ce tableau, en substance, n'est pas notablement différente du type précédent (1). La difficulté était donc de ne pas le reproduire presque identiquement. L'artiste l'a en conséquence retourné, comme s'il s'agissait d'un pendant. Le CHRIST se trouve maintenant à la droite du spectateur, au lieu d'être à sa gauche. Il marche sur les flots et avance le bras avec le geste habituel qui accompagne un commandement. Ici la barbe est très distincte et la tête entourée, conformément aux prescriptions traditionnelles, d'un nimbe crucifère. La barque, dont la voile est hissée au mât, contient trois pêcheurs, hommes à la barbe fournie, à la tunique courte et serrée à la taille, aux manches retroussées. Le premier tend vers JÉSUS des mains suppliantes et semble lui dire que toute la nuit ils ont travaillé en vain ; le second tire de la mer un filet chargé de poissons, tandis que du regard et de la main il en reporte tout le mérite à celui à qui est due cette pêche inattendue. Le troisième, assis à l'arrière et protégé par des barreaux, rame à deux mains.

18. *Multiplication des pains.* — S. Pierre, qu'on reconnaît sans peine à son type traditionnel et au rouleau qu'il tient à la main en qualité d'apôtre, suit le Sauveur, dont la tête a, comme insigne, le nimbe croisé et dont la main bénit les pains que S. Philippe lui présente sur un pan de son manteau. Un autre apôtre, la multiplication faite, donne à manger à un affamé. Au premier plan, sept individus (sept pour exprimer un nombre indéfini) sont assis à terre et portent le pain à leur bouche. Ils ont devant eux, sur deux rangs, douze corbeilles d'osier, pleines de pains ronds, mais en telle quantité qu'ils débordent (1).

19. JÉSUS *et la Samaritaine.* — Le CHRIST est assis près du puits sur un banc. Il montre l'eau de la source de vie et, comme précédemment, porte le nimbe timbré d'une croix. Derrière lui se tiennent debout deux apôtres. En face, la Samaritaine, une cruche à ses pieds, des deux mains tire la corde à laquelle est suspendu un seau ansé. Après elle un homme et une femme qui regardent sont adossés à une muraille crénelée, qui laisse apercevoir dans son enceinte une tour à toit d'une seule pente et une tourelle. Le puits, qui sépare le CHRIST de la Samaritaine, a sa margelle cylindri-

nempe JESUS apparuit discipulis in littore maris. » (Ciampini, II, 30).

1. Aussi Ciampini, très peu expert en iconographie, constate-t-il « continuatio ejusdem sacræ historiæ » (II, 30).

1. A la cathédrale de Sens, dans un vitrail consacré à S. Eutrope, évêque de Saintes, attribué à Jean Cousin et exécuté en 1530, on voit la légende ainsi rendue : « Eutrope quitte le roi de Perse, son père, pour aller visiter Hérode ; — le jeune prince à cheval ; — il assiste au miracle de la multiplication des pains et à l'entrée triomphante du CHRIST à Jérusalem ; — il baptise, dans la ville de Saintes, Eustelle, fille du roi Dynaste; — il est sacré évêque, à Rome, par le pape ; — il prêche dans la campagne ; — il est martyrisé à coups de bâton et de pierres. » (*Gazette des Beaux-Arts*, 2e sér., t. XXII, p. 130.)

que, cannelée verticalement et haussée de deux marches. Deux montants élevés, terminés par des fleurons, ce qui suppose un ouvrage en ferronnerie, sont reliés, à la partie supérieure, par une traverse horizontale sur laquelle glisse la corde qui sert à puiser l'eau.

20. *Entrée à Jérusalem* (1). — Trois enfants, accompagnés de deux hommes, jettent à terre leurs vêtements et chantent *Hosannah*. Le sol est jonché de palmes. Zachée (2), perché au sommet d'un palmier, détache les branches qu'il va, par respect, semer sur les pas du Sauveur. JÉSUS, monté sur un âne et nimbé comme il convient au Fils de Dieu, bénit de la main droite ; l'autre main est occupée à tenir la bride. Il a pour escorte deux apôtres : le plus rapproché de lui est S. Pierre, sur le type duquel il n'y a pas à se tromper, parce qu'il est constamment conforme aux données traditionnelles.

21. *Résurrection de Lazare.* — Le texte latin exigeait un château, *castellum* (S. Joann., XI, 1, 30). Il s'accuse ici sous la forme de deux tours élevées, l'une carrée, l'autre circulaire, avec un chemin de ronde crénelé vers le milieu. Ces tours sont isolées, indépendantes et couronnées chacune de deux petits tourillons ajourés qui semblent destinés à l'habitation et au guet des soldats. Le CHRIST, pieds nus, nimbe crucifère autour de la tête, vêtu de la tunique et du manteau, suivi de ses deux apôtres fidèles, étend sa main droite vers Lazare et lui commande de se lever. Marthe et Marie, représentées dans d'infimes proportions, sont prosternées aux pieds du Sauveur et le supplient. L'action que l'évangéliste rapporte comme faite successivement, a lieu ici simultanément. L'une des deux sœurs se redresse, pleine de confiance ; Marie a aux mains le linge blanc qui indique qu'elle a pleuré : « *Vidit* (JESUS) *eam plorantem* » (*S. Joann.*, XI, 33). Le sarcophage, où repose le défunt, est dressé le long de la tour circulaire ; comme tous ceux du moyen âge, il est à parois obliques, c'est-à-dire qu'il va en se rétrécissant de la tête aux pieds. Lié, comme une momie, de bandelettes qui se croisent, et serré dans son linceul, Lazare n'a de libre que la tête, dont

1. Ce panneau est le vingt-deuxième dans la planche de Ciampini. D'où provient cette interversion ?

2. Si l'on en croit la tradition, Zachée, plus connu sous le nom de S. Amateur (*Amadour*), aurait évangélisé la partie ouest de la France (*Orig. chrét. de Bordeaux*. ch. I, II, III). Voici ce qu'écrit à son sujet le *Rosier de Marie*, qui est une revue populaire :

« Le pieux solitaire qu'on révère sous le nom de S. Amadour ou S. Amateur, ne serait autre que le Zachée de l'Évangile qui reçoit JÉSUS dans sa maison. En sa qualité d'ami et de disciple du Sauveur, il eut part à la persécution que les Juifs exercèrent contre tous ceux qui avaient embrassé la doctrine de JÉSUS.

« Après l'Ascension de son divin et adorable Maître, Zachée fut mis sur un frêle esquif et exposé de la sorte à la merci des flots. Mais la rage de ses ennemis fut vaine et leur attente fut trompée. Zachée, conduit par Dieu, traversa sur une pauvre barque la vaste étendue de la mer Méditerranée, et vint aborder sur les côtes de la France. Il choisit pour sa retraite une solitude profonde dans ces contrées reculées du Quercy, peu fréquentées alors, mais cependant assez célèbres puisque les Romains en entreprirent la conquête, l'an 53 avant JÉSUS-CHRIST. César lui-même ne put se rendre maître du pays qu'après un long siège devant Uxellodunum, aujourd'hui Capdenac, à une petite distance de Rocamadour, et une opiniâtre résistance de ses vaillants habitants, dont il punit l'héroïque courage par un acte de cruelle barbarie en leur faisant couper les mains. (*Commentaires de César*, Guerre des Gaules, livre VII.)

« Ce fut là que le fervent disciple du Sauveur vint chercher un asile. Il se retira dans une grotte naturellement creusée dans le flanc du rocher qui domine le village de Rocamadour, et où se trouve aujourd'hui l'église renommée par les grands miracles qu'il plaît à Dieu d'y opérer. Il est à croire que ce désert ne tarda pas à être fréquenté de ceux que la sainteté et la prédication de Zachée gagnèrent à JÉSUS-CHRIST.....Ce fut donc de Zachée, plus connu dans la suite sous le nom de saint Amadour, que l'Église de Cahors reçut les prémices de sa foi. A sa mort, arrivée à une date incertaine, il fut enseveli dans un sépulcre taillé dans le roc. Si l'église, adossée aux flancs mêmes du rocher, qu'on a bâtie plus tard auprès de la sépulture de saint Amadour, est devenue dans la suite un lieu de pèlerinage si célèbre, il est très probable que la dévotion envers la glorieuse Vierge Marie qui, de Rocamadour, se propagea ensuite dans tout le pays des environs et dans toutes les parties de l'Europe, remonte au pieux solitaire qui vécut et mourut dans ce lieu très ignoré, certainement, avant lui. Son tendre amour pour sa sauvage mais tranquille retraite, l'avait fait surnommer l'Amant du rocher, *rupis Amatorius.* »

les yeux s'ouvrent : il reprend vie. Les deux Juifs ou serviteurs, en tunique courte, ceinte à la taille, qui ont entrepris de débarrasser le corps de ses bandelettes, se détournent et portent instinctivement la main au nez pour montrer que la décomposition était déjà commencée : « *Jam fœtet* » (XI, 39).

22. *Guérison de l'aveugle-né* (1). — Ciampini a raison de placer ici l'entrée triomphale à Jérusalem, ainsi que la suite de l'histoire l'exige, et de renvoyer le n° 22 à la place du n° 20. Ce changement a dû avoir lieu lors de la restauration faite par le cardinal Orsini (2). Le groupe du CHRIST et des apôtres, semblable au précédent, se tient également à gauche. L'aveugle, déjà âgé, appuyé sur un bâton, en jaquette courte et ceinture, comme les gens de basse condition, s'incline et baisse la tête devant celui de qui il attend un miracle. JÉSUS allonge le bras et lui touchant les yeux de l'index, le guérit. Derrière l'aveugle sont debout deux de ses voisins, *vicini* (S. Joann., IX, 8,) qui témoignent par leurs gestes de la réalité du miracle ; ils sont vêtus de la tunique et du manteau. A l'angle droit du panneau, l'aveugle mendiant, qui a rejeté son bâton et dont la figure semble s'être rajeunie, se lave les yeux à la piscine de Siloé, suivant la recommandation qui lui en avait été faite. La *natatoria* (IX, 7) est exprimée, non par un vaste bassin où l'on pourrait nager, mais par une espèce de vasque à pied circulaire, hampe fuselée et large coupe godronnée, comme on a fait souvent au moyen âge les bénitiers ou plutôt les fonts baptismaux. Cette guérison par l'eau de Siloé est, en effet, aux hautes époques, un des symboles du baptême, institué pour laver l'âme souillée, et l'illuminer des vives clartés de la foi. C'est Ciampini qui était *halluciné*, quand il n'a pas saisi ce rapprochement admirable ; on sourit en lisant cette phrase absurde : « *At quantum pictor hallucinatus sit, nemo non videt..... clarissime apparet quod loco fontis sive piscinæ pelvim aut simile vas efformavit.* » (II, 30.) L'artiste pouvait tout aussi bien figurer une source jaillissante ou une piscine remplie ; s'il ne l'a pas fait, c'est qu'il était sous l'influence de la tradition iconographique, qui ne lui permettait pas un pareil écart dans le champ du réalisme.

23. *Dernière Cène* (1). — Le lieu est désigné par une large tour carrée, régulièrement appareillée, terminée, au-dessus de la corniche, par une habitation percée de fenêtres et amortie en plate-forme. Vis-à-vis, sur une haute colonne, est dressée une lampe à un bec, destinée à éclairer la Pâque, car le festin se fait le soir, à la nuit. La table est en demi-cercle, avec un espace libre en avant. Sur la nappe tombante, sont posés un couteau, deux fourchettes longues

1. L'aveugle-né de l'Évangile se nomme Célidoine. Il était le même que S. Restitut, qui vint fonder l'église de S. Paul-Trois-Châteaux, vers la fin du 1er siècle, avec Ste Madeleine et S. Lazare. (*Congrès archéologique de France*, t. XXI, p. 279-280.)

« M. Barthélemy Pocheville, entrepreneur de travaux d'art religieux, est aussi un infatigable chercheur en archéologie. Il a fait, depuis de longues années, d'heureuses découvertes, et tout récemment, il a mis à jour plusieurs tombeaux précieux des premiers siècles chrétiens. Ces tombeaux, couverts de sculptures, sont mutilés sans doute, mais ils sont d'autant plus estimés que la ville de Nîmes, autrefois très riche en ce genre de monuments, n'en possède qu'un seul d'entier, les autres ayant péri par les mains des calvinistes. Le plus important des morceaux trouvés par M. Pocheville est le devant d'un sarcophage, représentant le Passage de la mer Rouge ; les autres fragments représentent : la Samaritaine, la Guérison de l'hémorrhoïsse, la Prédiction du reniement de saint Pierre. On y remarque aussi la Guérison de l'aveugle-né. Ce dernier fragment est d'autant plus intéressant que ce même personnage évangélique, qui reçut le nom de Restitut et qui vint en France dans la barque de Provence, est reconnu pour avoir été le premier évêque de Nîmes. »

(*Rosier de Marie.*)

2. La disposition des panneaux n'est pas toujours rigoureusement conforme à l'histoire évangélique, sur la porte de Bénévent. Pour les remettre à leur véritable place, il faut consulter le savant ouvrage de M. Rohault de Fleury, l'*Évangile*, que je me plais à citer souvent, parce qu'il résume sur la vie du CHRIST tout l'enseignement du moyen âge.

1. Ms. de Pise, XIIe siècle (Rohault de Fleury, l'*Évangile*, t. II, pl. LXXIV, fig. 3).

et un agneau sur un plat; chaque convive a en face de lui un pain rond. JÉSUS-CHRIST, reconnaissable à son nimbe crucifère, occupe la première place au côté gauche : les apôtres suivent, pressés les uns contre les autres. Ciampini en compte douze, Mgr de Vita onze seulement, et c'est lui qui a raison (1). Ils sont assis sur un banc. Le dernier, plus bas que les autres, est en dehors du demi-cercle et sur un escabeau (2). Il gesticule des deux mains : on voit qu'il cause avec le Sauveur, qui tend vers lui la droite. Est-ce Judas dont la trahison serait ainsi dévoilée ? Il est à part et dans une position inférieure, deux signes de mépris qui ne peuvent s'appliquer qu'à lui. La seule raison d'hésiter à le nommer, serait qu'il n'y a que onze apôtres: il serait donc déjà sorti. Mais si l'on considère l'iconographie byzantine, qui a déteint sur l'iconographie latine, ce personnage mis ainsi en évidence est très certainement Judas. Dans certains cas, le CHRIST lui donne l'hostie ; en d'autres, il lui parle simplement. La tradition s'est si longtemps maintenue à cet égard que, sur une tapisserie de la fin du XVe siècle, à la cathédrale de Beauvais, « Judas est presque en face de JÉSUS qui paraît lui adresser la parole (3). »

1. On peut consulter, pour les plus anciennes représentations de la Cène, l'*Évangile* de M. Rohault de Fleury. Planche LXXIII, la Bible syriaque du VIe siècle ne figure que onze Apôtres au moment de la communion ; le même nombre est assis autour de la table dans la mosaïque, également du VIe siècle, de S. Apollinaire, à Ravenne. Planche LXXIV, le manuscrit de la Bibliothèque nationale, XIe siècle, ne montre que neuf communiants, quoiqu'il y eût place pour davantage ; un autre manuscrit du XIIe siècle en compte onze autour du Sauveur, et Judas, en avant, touchant au plat ; enfin, le manuscrit de Pise en place douze à la suite du Sauveur. Il y a donc fixité dans l'art primitif et hésitation ultérieurement.

Que le nombre onze ne nous étonne pas au VIe siècle, puisque, au IVe, S. Hilaire de Poitiers écrivait, dans sa 30e homélie sur S. Matthieu, que Judas fut absent à l'heure où JÉSUS distribuait l'Eucharistie, le traître étant indigne de recevoir le Sacrement éternel.

2. Voir sur la place attribuée à Judas dans l'iconographie du moyen âge une savante note de M. de Laurière (*Congrès archéologique de France*, 47e session, p. 536-539).

3. Barraud, *Not. sur les tapiss. de la cath. de Beauvais*, p. 41.

24. *Lavement des pieds* (1). — A l'arrière plan, se présente un château fortifié. Les deux tours du fond, crénelées, sont reliées par un corps de logis, à toiture et fenêtres. En avant s'étend une muraille semi-circulaire, crénelée et à la partie antérieure munie d'une petite tour plate, dont la hauteur ne dépasse pas celle des merlons : en haut on y observe une habitation fenestrée. Au premier plan, JÉSUS agenouillé, avec le nimbe crucifère pour le distinguer, lave le pied droit à S. Pierre, qui, assis sur un escabeau, d'abord s'en défendait, mais qui demande maintenant, en montrant sa tête et en étendant la gauche : « *Non tantum pedes meos, sed et manus et caput* » (S. Joann., XIII, 9). L'apôtre, dont les cheveux sont disposés en bourrelet, parce que le dessus de la tête a été rasé (2), porte une tunique courte. Le bassin qui sert au lavement des pieds est bas et large; sa coupe est ornée extérieurement de godrons. Derrière le Sauveur, une personne debout tient à la main le vase avec lequel elle a rempli d'eau le bassin. A gauche de S. Pierre, un apôtre en tunique ôte sa chaussure et, pour le faire plus commodément, élève son pied gauche sur un escabeau. Derrière eux

« Saint Probace a été l'un des disciples de Notre-Seigneur. Il assista à la Cène. Lors de la persécution de Jérusalem, il gagna par mer l'Italie, évangélisa Aquilée et Ravenne, se rendit à Rome; il en partit bientôt avec saint Trophime pour les Gaules. Il visita les Alpes, et après une vie apostolique, il mourut le 8 des calendes de septembre. Raban-Maur le mentionne, au neuvième siècle, ignorant où est son tombeau. La ville de Tourves avait conservé une dévotion très vive à saint Probace. C'était un indice du voisinage de son tombeau. Il y a peu de temps, en effet, que les reliques du saint ont été découvertes et reconnues par l'évêque de Fréjus, dans une chapelle dédiée au saint, à quelque distance de Tourves (Var). » *(Rosier de Marie.)*

S. Prisco, premier évêque de Capoue et martyr, dont la fête se célèbre le 1er septembre, passe pour être un des 72 disciples et le propriétaire du Cénacle où J.-C. célébra la dernière Cène avec ses Apôtres.

1. Fresque de S. Urbain *alla Caffarella* (L'*Évang.*, t. II, pl. LXXV, fig. 1).

2. Voir sur l'origine de la tonsure ecclésiastique reportée à S. Pierre, ma monographie de *la Cathédrale d'Anagni*, pag. 38, note 4. A St-Sulpice on nous enseignait qu'elle avait S. Paul pour auteur. *Erudimini, qui judicatis terram.*

se pressent les autres apôtres. Là encore ils ne sont que onze, à moins qu'on ne compte celui qui assiste le Sauveur et qui fait l'office de serviteur : à sa tunique longue, on dirait, en effet, un apôtre.

25. *Prière au jardin des oliviers.* — Le ciel est figuré, comme d'habitude, par la moitié d'un globe, cerné d'une double bordure. Du rebord, émerge un ange aux ailes étendues, en tunique, qui se baisse et, les deux mains tendues en bas, remplit le rôle de consolateur. Le CHRIST, en tunique à ceinture, nimbé comme il est d'usage pour Dieu, prie mains jointes, à genoux sur la pente inférieure du rocher. La montagne se dresse devant lui, nue et aride, plantée de rares arbres sur sa déclivité ; comme le Vésuve, elle se double d'une seconde cîme.

26. *Réveil des apôtres.* — Au fond, une montagne aride. A sa base, JÉSUS, pieds nus, en tunique et manteau, avec le nimbe crucifère, debout, reproche à ses apôtres leur sommeil intempestif. Ils sont au nombre de huit sur la gravure de Vita ; cependant j'en distingue onze. Les trois premiers dorment encore, accoudés sur le bras droit, assis à terre. Un seul s'est levé, sa chevelure le fait nommer S. Pierre. Les autres, la tête enveloppée, pour éviter la fraîcheur, dans leur manteau, que celui-ci a rejeté, se réveillent, regardent ou se demandent entr'eux qui les trouble ainsi dans leur sommeil.

27. *Capture de* JÉSUS. — Le CHRIST, identique au précédent panneau, est suivi de S. Pierre, le *volumen* à la main. Debout, il fait un geste qui terrifie et renverse les soldats qui sont venus pour le saisir. Étendus à terre, ils tendent vers lui les mains en le suppliant : leur costume est une tunique courte, qui laisse les jambes à découvert. Ceux du second plan, que la malédiction n'a pas encore atteints, tiennent des brandons ou des armes.

28. *Baiser de Judas.* — Judas, dégradé et pour cela dépouillé de son manteau, étreint au cou le Sauveur qui se baisse complaisamment pour se laisser embrasser par le traître qu'il serre dans ses bras. JÉSUS, pieds nus et nimbe crucifère, saisi par un soldat à la main, est poussé par un autre. Sur le côté marche l'escorte, armée de bâtons, de lances et de verges. S. Pierre, emporté par son zèle, coupe l'oreille à Malchus, qui, dans la douleur, met un genou en terre, crie et, les mains suppliantes, implore le secours du CHRIST, qui lui tourne le dos et qu'il voudrait émouvoir.

29. *Comparution de* JÉSUS *devant Caïphe.* — Ciampini voit dans le n° 28 la comparution devant Anne et dans le n° 29 devant Caïphe. La première scène n'est qu'indiquée; la seconde est spécifiée rigoureusement par le reniement de S. Pierre, qui se fit « *in atrium pontificis* » (*S. Joann.*, XVIII, 15). Emmené par la cohorte, dont on distingue en l'air l'armement : « *cohortem.... cum laternis, facibus et armis* » (*S. Joann.*, XVIII, 3), sous la conduite d'un tribun, *tribunus* (XVIII, 12), le CHRIST, toujours avec le même aspect, comparaît et répond par ses gestes aux questions qui lui sont posées. Caïphe, drapé dans son manteau, lui adresse la parole, ainsi que l'indique sa droite levée : il est assis sur un siège ajouré, à escabeau et que surmonte un dais ou ciborium, dont la plate forme moulurée est soutenue par un cintre qui repose sur une colonne (la seule visible) à chapiteau feuillagé. Debout, derrière le Pontife et à sa gauche, se tient un soldat de garde, un bouclier au bras.

30. *Repentir de Judas.* — Le scène se passe dans le temple « *in templo* » (*S. Matth.*, XXVII, 5), figuré par une grande arcade cintrée, bâtie par-dessus, avec une rangée de fenêtres et une surélévation également fenestrée au milieu et flanquée, à droite et à gauche, d'une tour plate et étroite, dont le sommet se couronne aussi d'une habitation. En avant, on remarque une table car-

rée, recouverte d'un tapis qui retombe à terre et que garnissent des pièces de monnaie, isolées. A cette table sont assis, à gauche et en face, deux princes des prêtres, la tête voilée. Le siège à escabeau, figuré à gauche, est des plus curieux pour sa structure et son ornementation. Celui qui y prend place dit à Judas : « *Quid ad nos ?* » (*S. Matth.*, XXVII, 4) par un geste expressif, auquel l'autre donne son adhésion. Judas, en se détournant, la main gauche aux yeux comme s'il pleurait de rage, jette sur la table l'étui d'où sortent les trente pièces d'argent qu'il a reçues pour prix de sa trahison.

31. *Pendaison de Judas.* — Judas s'est pendu, à l'aide d'une corde, à la cîme d'un arbre qui ressemble à un palmier et dont l'unique branche feuillue, les autres ayant été coupées le long du tronc, plie sous le poids. Pieds nus, la tunique sans ceinture, les bras pendants, Judas agonise. Le démon, qui a inspiré cet acte coupable (1), se cramponne à ses épaules pour que la corde serre mieux le cou. Sa figure est cynique, il regarde avec un sourire de satisfaction malicieuse la souffrance du patient; des ailes de chauve-souris, dressées en l'air, sont soudées aux épaules de l'esprit du mal qui agit surtout dans les ténèbres. La tunique entr'ouverte de Judas laisse voir ses entrailles qui s'échappent de son ventre crevé. Ainsi finit toujours dans l'iconographie du moyen âge, cette scène tragique (2).

32. *Reniement de S. Pierre.* — Selon l'Évangile, S. Pierre n'entra pas dans la maison de Caïphe ; il se tint dans l'atrium, « *in atrio* » (*S. Matth.*, XXVI, 69). L'atrium est un portique ouvert, vu de profil, une espèce de *loggia* florentine. Deux colonnes romanes, dont le chapiteau se découpe en trois feuilles aiguës, supportent un arc cintré dont la plate-forme est exhaussée en tourelles de guet, à l'angle gauche et au milieu. Sous l'arcade sont debout l'apôtre, toujours reconnaissable au bourrelet que forment ses cheveux, et la servante qui, non contente de l'apostropher, le prend vivement par le bras droit, pour mieux lui persuader qu'elle le reconnaît. Aussitôt le coq, perché à un des angles du toit plat du portique (1), chante, et S. Pierre, touché à ce cri répété qui lui rappelle la prédiction du Sauveur, sort pour pleurer : « *Egressus foras, flevit amare* » (*S. Matt.*, XXVI, 75), marchant précipitamment : des deux mains il essuie les larmes qui coulent de ses yeux.

33. *Lavement des mains de Pilate.* — Ce tableau porte en chef l'inscription et la date de la restauration générale de la porte. Cette particularité, à elle seule, me ferait déjà naître un soupçon. Il se confirme, quand je vois que la mise en scène est par trop simple, puisqu'elle ne comporte que deux personnages, ce qui détonne par comparaison avec les autres panneaux mieux garnis et aussi avec le style traditionnel qui assied constamment Pilate et l'entoure d'une es-

1. « Intravit autem Satanas in Judam, qui cognominabatur Iscariotes, unum de duodecim. Et abiit et locutus est cum principibus sacerdotum et magistratibus quemadmodum illum traderet eis. » (S. Luc., XXII, 3-4.)

2. Une vie du CHRIST, en français, du XV^e siècle, précise ainsi ce détail : « Jettés les deniers au temple, s'en partit (Judas) et se pendit et creva par le milieu, si que les entrailles qui avoient conçu la trahison, cheurent toutes dispersées. » (Gabr. Peignot, *Predicatoriana*, p. 395.)

Ce détail est inspiré par un passage du discours prononcé par S. Pierre à Jérusalem, lors de l'élection de S. Mathias à la place de Judas : « In diebus illis exurgens Petrus in medio fratrum dixit:..... Et hic quidem (Judas) possedit agrum de mercede iniquitatis et suspensus crepuit medius et diffusa sunt omnia viscera ejus. » (*Act. Apost.*, I, 15, 18). La Bible de Vence traduit ainsi d'après le grec : « Et après avoir acquis, *c'est-à-dire contribué à acquérir* un champ de la récompense de son péché, s'étant précipité *sur le visage et étant resté retenu d'un côté par les jambes et de l'autre par le funeste cordeau dont il s'était lié la gorge*, il a crevé par le milieu du ventre et toutes ses entrailles se sont répandues. » (T. XXI, p. 464, édit. de Méquignon, Paris, 1822.)

1. Ce coq est ordinairement figuré sur une colonne (*L'Évang.*, t. II, pl. LXXXI, fig. 2 et 4 ; pl. LXXVII, fig. 2 et 3). On croyait, au moyen âge, posséder cette colonne à S. Jean de Latran.

corte d'honneur (1). Ce panneau aurait donc été refait, au moins en partie, au temps du cardinal Orsini.

Pilate est debout, en tunique et manteau, la barbe au menton. Vers lui, à gauche, s'avance un serviteur en jaquette et bottines retroussées, qui de la gauche tient un plateau et de la droite verse avec un pot à anse de l'eau sur les mains du président, « *præses* » (*S. Matth.*, XXVII, 2), qui par cet acte de lâcheté cherche à montrer qu'il est innocent de la condamnation à mort.

34. *Flagellation.* — Le CHRIST est flagellé dans l'intérieur même du prétoire, désigné par deux travées voûtées en cintre, dont la retombée a lieu sur un pilier carré, à chapiteau feuillu. Il se distingue par son nimbe crucifère, sa tunique, son manteau et ses pieds nus. Deux bourreaux lèvent sur lui, pour le frapper, des branches hérissées d'épines : il n'est pas attaché et les deux autres satellites le tirent violemment par les bras.

35. *Adoration dérisoire du Roi des Juifs.* — Le CHRIST, nimbe crucifère et couronne d'épines à la tête, une chlamyde agrafée à l'épaule droite sur sa tunique, est debout, roseau en main. Deux soldats, « *milites præsidis* » (*S. Matth.*, XXVII, 27), vêtus d'une jaquette, ploient devant lui les jambes et tendent les mains, faisant le simulacre de l'adorer ; deux autres lèvent le bras, de chaque côté, pour le frapper au visage. Dans la gravure de Mgr de Vita, les draperies flottantes que le mouvement du bras soulève, ont été prises maladroitement pour des têtes de spectateurs. On ne saurait donc contrôler de trop près les dessins faits à une époque où l'archéologie, telle que nous l'entendons, n'existait pas encore.

36. *Portement de croix.* — JÉSUS a quitté la chlamyde dérisoire et repris son costume ordinaire : sa tête est nimbée du nimbe qui lui est propre. Deux soldats, armés de branches épineuses et semblables aux précédents, l'escortent : l'un le tire par la main gauche, l'autre le presse de marcher. Du doigt, le Sauveur montre le Cyrénéen, qui va devant, portant assez gaillardement sur son épaule droite la croix, longue et légèrement pattée aux extrémités, qu'il tient par le bout de la tige. Il se détourne pour voir si le CHRIST le suit et est vêtu d'une longue tunique et d'un manteau : sa barbe indique la force de l'âge.

37. *Crucifixion.* — La croix est plantée sur le Calvaire, réduit à un roc, et maintenue à l'aide de trois morceaux de bois qui empêchent qu'elle vacille. Large et épaisse, de forme latine, c'est-à-dire avec une tête qui dépasse la traverse horizontale, elle porte au sommet un écriteau vide. Le CHRIST est attaché, sans support pour les pieds, par quatre clous à tête ronde : ses bras sont étendus horizontalement et la tête n'a ni nimbe ni couronne. La large draperie qui ceint ses reins tombe droit jusqu'aux genoux et est attachée en avant par un nœud. Au-dessus des bras de la croix, deux anges, à mi-corps, les ailes volantes et un bras levé, contemplent cette scène de douleur (1).

Jean et Marie sont debout au pied de la croix, au côté droit, qui est le plus noble. La Vierge voilée essuie ses larmes avec son manteau et appuie sa main gauche sur le bras droit de S. Jean pour ne pas défaillir. Le disciple bien-aimé, à la gauche de sa mère adoptive, tient dans un pan de son manteau le livre de l'apostolat, fermé et orné d'un cabochon en losange sur la couverture: il a les pieds nus, comme tous les apôtres et, ce qui est rare en iconographie latine, il porte de la barbe.

1. Rohault de Fleury. *L'Évangile*, t. II, pl. 83, 84.

1. Porte de St-Paul-hors-les-murs et fresques de St-Urbain *alla Caffarella* (*L'Evang.*, t. II, pl. LXXXVIII, fig. 4; pl. LXXXIX, fig. 1). A St-Marc de Venise, les anges sont au nombre de six (*L'Evang.*, t. II, pl. XC).

De l'autre côté de la croix, à gauche, on voit Longin, appuyé sur sa lance et un panier au bras, puis l'épongier et le centurion. Celui-ci s'en va en levant le bras droit ; de l'index et du petit doigt, seuls non repliés, il fait ce qu'on appelle vulgairement *les cornes*, signe de malheur. Son bras gauche est armé d'un bouclier triangulaire, arrondi par le haut. Les trois soldats ont le costume traditionnel, la jaquette serrée à la taille par une ceinture.

38. *Ensevelissement.* — Le tombeau, où le Christ est étendu, lié de bandelettes, nimbe crucifère en tête, est un sarcophage rectangulaire, mouluré sur les bords et en avant décoré de strigiles opposés, séparés par un fleuron. Le sarcophage est un peu trop court pour le corps, la tête dépasse d'une part et les pieds de l'autre. Joseph d'Arimathie et Nicodème procèdent à l'ensevelissement. L'un est aux pieds et parle à l'autre qui, placé à l'extrémité, soulève des deux bras le couvercle avec lequel il clôra le tombeau. Tous les deux sont barbus et ont un double vêtement, comme les gens de qualité, manteau sur tunique. Par respect pour le corps du Sauveur, un ciborium élégant se dresse au-dessus du sarcophage. Il s'arrondit en coupole et ses quatre arcs cintrés, appareillés à claveaux comme de la maçonnerie, s'élancent au dessus de quatre colonnes légères, dont les chapiteaux présentent le feuillage habituel.

39. *Descente aux limbes.* — Les limbes sont figurés par une tour à trois étages en retraite, à l'instar des phares gravés sur les dalles des catacombes : des fenêtres et du sommet jaillissent des gerbes de flamme. A la muraille est scellée une chaîne qui aboutit au cou de Satan ou plutôt de Judas, qui, étendu au premier plan, pieds nus, habillé d'une tunique courte, se retourne dans sa rage pour éviter le feu, allumé sur un réchaud carré et à quatre pieds, qui le brûle. C'est donc l'enfer. Ainsi le nomment les portes de Pise, qui qualifient cette scène Despoliatio Inferni. Le Christ, nimbe crucifère à la tête et croix pattée dans la gauche, enveloppé en partie dans une auréole circulaire, prend par la main droite Adam reconnaissant qui se lève avec empressement : Ève, voilée de son manteau, est à la droite de son époux. Ils sont libres, car les portes de l'enfer sont renversées en sautoir l'une sur l'autre. A l'arrière plan, on observe deux petits personnages debout, dont un est couronné. Qui sont-ils ? David et un prophète probablement, ou bien, pour faire suite à la généalogie du Christ, un patriarche et un roi de Juda ? Sont-ils déjà délivrés ou attendent-ils dans l'anxiété, que leur libérateur se tourne vers eux ? Il y a là un petit problème iconographique, capable d'exciter la sagacité d'un archéologue.

Suivant le *Guide de la Peinture*, auquel il faut absolument recourir pour l'interprétation rigoureuse des tableaux byzantins, le roi serait David et son compagnon S. Jean Baptiste (1). La célèbre *Pala d'oro* de Venise ne laisse pas d'incertitude à cet égard, puisqu'elle donne à ce dernier une croix comme attribut. M. de S. Laurent établit, à l'aide d'autres monuments, que dans les limbes on voit aussi « des patriarches et des prophètes (2) ». Les deux opinions peuvent donc être également soutenues, puisqu'elles s'appuient sur des autorités.

40. *Les trois Maries.* — Le ciborium a le même aspect que lors de l'ensevelissement; seulement, à la voûte pend une lampe (3) en

1. « Le Sauveur prend Adam de la main droite et Ève de la gauche, le précurseur le montrant du geste ; David est près de lui. » (pag. 199.)

A la bibliothèque de St-Marc de Venise, en face d'Adam et d'Ève, et non pas au second plan, comme à Bénévent, les trois personnages peuvent se nommer, à leurs caractéristiques : un patriarche, reconnaissable à son bonnet juif; David à sa couronne ; S. Jean Baptiste, à son geste indicateur. (*L'Évang.*, t. II, pag. 266.)

2. *Guide de l'art chrétien*, t. IV, p. 360 ; t. V, p. 53.

3. *L'Évang.*, t. II, pl. XCII, fig. 4.

forme de pot et les colonnes sont taillées à pans. Le tombeau a changé de figure : allongé, il a pour support quatre pieds ; ouvert, il laisse voir à l'intérieur le linceul. L'ange est assis sur le couvercle renversé, qui est marqué d'une croix pattée. Les ailes presque horizontales, vêtu d'un double habillement, nimbé, le bâton dans la main gauche (1), de la droite l'ange fait le geste de la bénédiction grecque, qui ici signifie qu'il parle. Les trois saintes femmes l'écoutent étonnées : elles sont déjà sous le ciborium et touchent presque au tombeau. Voilées, drapées dans leur manteau, elles en soulèvent un pan (2) pour tenir le vase qui contient les parfums dont elles veulent honorer la sépulture de leur maître.

Comment Ciampini a-t-il pu se méprendre sur l'interprétation si facile de cette scène typique et commune, au point de la confondre avec l'apparition à Madeleine ? « *Redemptoris apparitio Mariæ Magdalenæ, quæ ipsum horticolam esse putavit.* » (*II, 34.*)

41. Ici encore la série horizontale est presque tout entière intervertie et la suite des faits évangéliques interrompue. Je propose de restituer ainsi le placement des panneaux, en mettant entre parenthèse le n° qui doit être substitué au n° actuel :

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 |
| (42) | (43) | (45) | (47) | (41) | (44) | (46) |

Je continue donc comme s'il n'y avait pas de lacune.

*Disciples d'Emmaüs* (3). — Le bourg d'Emmaüs est sommairement indiqué par une construction militaire qui a quelque analogie avec celle du panneau n° 30. Deux tours plates, bien appareillées, flanquent une large arcade en plein cintre : elles sont ajourées vers le milieu et encore au-dessus de la corniche ; elles se terminent par des merlons. Une galerie à fenestrage relie les tours au-dessus de l'arcade. De toutes ces fenêtres inégales, les plus grandes sont en ogive, les autres cintrées, mais d'un cintre rentrant, plus étroit à la base que la baie qu'il couronne. Les trois convives sont rangés autour d'une table ronde, recouverte d'une nappe, sur laquelle est un pain partagé en trois. Le CHRIST, en tunique et manteau, pieds nus, a, pour le distinguer, en plus de son nimbe habituel, une auréole en manière de bouclier, parce qu'il est ressuscité glorieux, et sur laquelle il semble s'asseoir. Il appuie contre lui son bâton de voyage et d'une main s'apprête à rompre le pain qu'il tient dans sa gauche. Aussitôt, les deux pèlerins, qui sont assis, l'un en face du CHRIST, à gauche, et l'autre, au milieu de la table, font un geste d'étonnement, car ils ont reconnu Celui qui jusque là s'était dissimulé à leurs yeux. Ces pèlerins sont de jeunes hommes barbus, vêtus de la tunique et du manteau : celui de gauche a pour siège un escabeau à supports droits.

42 (43). *Incrédulité de S. Thomas* (1). — L'architecture de la maison où a lieu l'apparition est assez curieuse. Un mur bas est

1. *L'Évang.*, pl. XCIII, fig. 1 et 2; pl. XCIV, fig. 2.

2. *Ibid*, pl. XCIV, fig. 3.

3. Le *Guide de la peinture*, publié par M. Didron, (*Man. d'icon. chrét.*, p. 202) d'après un manuscrit du mont Athos, veut qu'on peigne ainsi cette scène en style byzantin: « Une maison ; au dedans, une table et des aliments ; Luc et Cléophas sont assis auprès. Au milieu d'eux le CHRIST assis. Il tient le pain et le bénit. »

M. Rohault de Fleury fait les réflexions suivantes sur les personnages ici nommés : « On est certain que l'un des deux disciples est Cléophas, frère de S. Joseph, l'époux de la Ste Vierge, père de S. Jacques et de S. Jude apôtres, grand père de S. Jacques le Majeur et de S. Jean, apôtres, qui sont nés de Marie, fille de Cléophas. On ignore quel était l'autre disciple que rencontra JÉSUS-CHRIST. Origène le nomme Siméon ; S. Epiphane le nomme Nathanaël ; d'autres pensent que c'était S. Luc. Cependant S. Luc ne paraît pas avoir vu JÉSUS-CHRIST personnellement, n'ayant été converti qu'après sa mort. » (*L'Évangile*, t. II, p 289.)

Cléophas est nommé par S. Luc (XXIV, 18) et par le Martyrologe Romain, qui dit de lui, au 25 septembre : « In castello Emmaüs, natalis beati Cleophæ, CHRISTI discipuli, quem tradunt in eadem domo, in qua mensam Domino paraverat, pro confessione illius a Judæis occisum et gloriosa memoria sepultum. »

1. Portes de bronze de St-Paul-hors-les-murs et mosaïques de St-Marc de Venise (L'*Évang.*, t. II, pl. XCVII fig. 1 et 2.)

percé d'une porte cintrée, à tympan fixe et fermée par un de ces verrous allongés, comme on en voit, au XIIe siècle, à la porte de la sacristie de St-Jean de Latran et de nos jours encore à Rome, à peu près partout. Sur le rebord de ce mur posent deux colonnettes d'angle (celle de gauche est seule visible), à chapiteau dont les feuilles tendent au crochet, point de départ d'un large cintre, sous lequel s'abritent les personnages. Derrière, comme si elles ne faisaient pas corps avec l'arcade, s'élancent deux tours plates, appareillées, fenestrées à l'endroit du guet et crénelées. Elles sont unies par une muraille pleine, à double corniche, qui s'amortit en fronton triangulaire.

Le CHRIST, avec le nimbe crucifère, lève le bras et rejette son manteau pour montrer la plaie de son côté, où S. Thomas, barbu, enfonce l'index de sa main droite. Trois apôtres sont témoins de cette scène. Tous les quatre ont le costume habituel, tunique et manteau, rouleau à la main, pour désigner leur rôle de prédicateurs de l'Évangile (1).

43 (45). *Ascension* (2). — Le CHRIST est enlevé dans les airs par quatre anges qui tiennent son auréole ovale. Assis sur l'arc-en-ciel, il bénit à la manière grecque et appuie le livre de sa doctrine sur son genou gauche. Il a les signes habituels de sa divinité, qui sont le nimbe crucifère et la nudité des pieds : son costume est le même que dans les autres panneaux. Les anges ont un double vêtement ; ceux d'en bas, de l'index, montrent le Sauveur glorieux.

Sur la terre, quatre apôtres font escorte à la Vierge. Ils sont barbus, pieds nus, vêtus de la tunique et du manteau ; de la droite, ils tiennent le *volumen* de l'apostolat. S. Pierre se distingue par sa chevelure épaisse et ses deux clefs adossées : il est à la gauche de Marie. Celui qui l'avoisine regarde en haut et lève l'index pour montrer le CHRIST.

Marie, voilée, porte une robe ceinte à la taille et un manteau qu'elle relève de chaque côté sur ses bras, parce qu'il est fendu en avant. Nimbée du nimbe uni, elle applique ses mains contre sa poitrine, de manière à présenter la paume, ce qui est une altération de la pose primitive en orante.

44 (47). *L'archevêque de Bénévent.*— Deux colonnes, à chapiteau feuillu, surmontées d'un fronton triangulaire, forment le fond du tableau. Assis sur une *cathedra*, à haut dossier carré, les pieds sur un escabeau, le métropolitain, seul innommé, est paré des ornements pontificaux, dalmatique, chasuble à croix, pallium dont on distingue les trois épingles et tiare en tête. Cette tiare conique se termine par une petite boule ; l'étoffe est un tissu croisé en diagonale : à la base un double cercle ou orfroi forme couronne. Sa gauche est appuyée sur son genou et il tend la droite pour recevoir le don qui lui est offert. Le diacre, qui l'assiste à droite, vêtu de la dalmatique, s'appuie de la main gauche sur la crosse dont la volute se termine par un trèfle, et de l'autre il tient un linge ou *grémial*, étendu sur les genoux du pontife, suivant les prescriptions du cérémonial. Le prêtre chapé, qui lui fait pendant au côté opposé, porte un livre. Au premier plan, mais à droite, s'avance un évêque suffragant, tête nue, en dalmatique et chasuble, qui présente, en signe d'hommage et de redevance juridictionnelle, deux cierges courts, mais plus étroits à la pointe qu'à la base.

45 (41). Le défilé de tous les suffragants de la métropole de Bénévent va commencer (1). Cette partie est très monotone; il

1. « Quidam apostoli cum libris et quidam cum rotulis in signum suæ prædicationis. » (Guillelm. Durant., *Rat. div. offic.*)

2. Portes de St-Paul-hors-les-murs (L'*Évang.*, t. II, pl. C, fig. 4).

1. Le docteur Ferrario signale, à Saint-Ambroise de Milan, dans l'abside, au-dessous de la mosaïque, une fresque qu'il croit du IXe siècle, mais qui, en réalité, ne devait dater que du XIIe, comme la mosaïque elle-même : elle a disparu. Les évêques de la province de Milan y étaient représentés assis : en effet, c'est là que se tinrent

était difficile qu'il en fût autrement. Elle comprend vingt-quatre panneaux dont l'ornementation ne varie que dans des détails minimes. L'aspect général est celui-ci : Une inscription latine, gravée en chef ou sur les pentes du fronton, nomme l'évêque, qui se tient debout sous une arcade triangulaire soutenue par deux colonnes ou deux pilastres ; coiffé de la mitre basse à orfroi en titre et en cercle (1), il bénit de la main droite à la manière grecque (2) et de la gauche tient une crosse à nœud dont la volute simple est tournée en dedans et qui finit en pointe (3). La dalmatique, qui descend jusqu'aux pieds, est repliée légèrement sur les côtés, comme on le voit dans la plupart des représentations du temps; elle est ornée d'un galon aux poignets et, au bord inférieur, d'un orfroi dont le dessin ne se répète pas uniformément et dont j'aurai par conséquent à signaler les différences. La chasuble, ample et relevée sur les bras, est rehaussée d'un orfroi que l'on pourrait presque confondre avec le pallium. Cet orfroi dessine la croix en *tau* ; des épaules, où il fait une courbe, il descend droit et se prolonge au delà de la pointe de la chasuble. Il est semé de petites croix et terminé par un évasement timbré d'une croix en sautoir et frangé ; quelquefois cependant l'orfroi est uni. Tous ces évêques ont les cheveux longs, de la barbe, et les pieds chaussés, mais ils se tiennent en l'air, sans support.

*Évêque de Monte Corvino.* — EP̄S MONTIS CORVINI. Ce siège a été supprimé.

46 (44). *Évêque de Larino.* — EP̄S ALARINI. Orfroi zigzagué et tréflé.

47 (46). *Évêque d'Avellino.* — EPISCOPVS AUELLINI. Orfroi à ondes.

48. *Évêque de Ste-Agathe des Goths.* — EP̄S SC̄E AGATHE. L'orfroi de la dalmatique présente des quatre-feuilles inscrits dans des losanges.

49. Pour ne pas interrompre la succession des évêques, je reviendrai ultérieurement sur les panneaux 49, 52, 53, 56, remplis par les anneaux des portes.

50. *Évêque de Limosani.* — EP̄S LIMOSANI. Ce siège n'existe plus : la localité fait actuellement partie de l'archidiocèse de Bénévent. L'orfroi en zigzag est garni d'espèces de fleurs de lis.

51. *Évêque de Telese.* — EP̄S TELESIE. Telese est maintenant uni à Cerreto. Orfroi losangé.

52. 53. Anneaux.

54. *Évêque de Monte Marano.* — EPISCOPVS MARANI. Autre siège disparu.

55. *Évêque de Volturara.* — ✠ EP̄S WLTV-

---

longtemps les conciles provinciaux. Tous avaient un livre ouvert en main et au-dessous d'eux était écrit un décret conciliaire. Voici les noms de ces évêques : à droite, *Vercellensis, Novarensis, Laudensis, Derthonensis, Astensis, Taurinensis, Augustanus, Aquensis, Januensis;* à gauche, *Brixiensis, Bergamensis, Cremonensis, Intimiliensis, Savonensis, Albigaunensis, Papiensis, Placentinus, Cumanus.* Les seuls canons recueillis sont les suivants : « Subjecti Episcopum proprium non rep(*ellant?*) — Seculares in Ecclesia ad Divinum Officium (*accedant?*) — Clerici non utantur vestibus nisi quæ Religionem decent. — Si quis res Ecclesiæ invaserit, ab ipso suo hærede cantatur invasum (*in vanum?*) — Ut bis in anno Episcoporum seu clericorum concilia celebrantur (*celebrentur*). — Si quis Clericus Ecclesiæ furtum fecerit, ab officio deponatur. — Si quis monacham in matrimonium duxerit, anathema sit. — Laïci, præsentibus clericis, docere non audeant. — Ut per simoniacam hæresim nulla fiat consecratio. — Sæculares in diebus festis m(*orentur?*) — Nullus, invitis clericis, ordinetur Episcopus.» (Ferrario. *Monumenti sacri e profani dell'imperiale e reale basilica di sant' Ambrogio in Milano.* Milano, 1824, p. 161, 162.)

L'archevêque présidait cette assemblée d'évêques : c'était donc un véritable concile provincial en session. On remarquera que cette fresque est presque contemporaine des portes de bronze de Bénévent. L'idée, au fond, doit donc être à peu près la même. Ce rapprochement a son importance iconographique et historique.

1. « Auriphrygiata (mitra) in circulo et in titulo. » (Cérem. de Grégoire X.) — Voir sur cette mitre, qui équivaut à la mitre précieuse, la *Cathédrale d'Anagni*, pag. 62.

2. Pour bénir à la manière grecque, la main doit former le monogramme du nom de JÉSUS-CHRIST. L'index reste droit et le medius se recourbe, ce qui produit I C (Ιησους) ; le pouce croisé sur l'annulaire et le petit doigt recourbé simulent X C (Χριστος). Didron, *Manuel d'iconogr. chrét.*, p. 448.

3. « Per baculum cura pastoralis, quo debeat colligere vagos, quod significat curvitas in capite baculi ; sustentare infirmos, quod ipse stipes baculi significat ; et pungere lentos, quod significat stimulus in pede baculi. » (S. Thom. Aquin., *Suppl., III part., 19, 40, art. 7.*)

RARIENSIS. Siège supprimé. Orfroi zigzagué, dont chaque triangle inscrit un trèfle.

56. Anneau.

57. *Evêque de Lesina.* — EPISCOPVS LESENE. Supprimé.

58. *Evêque d'Alife.* — EP̄S ALIFII. Siège incorporé à Piedimonte.

59. *Evêque de Bojano.* — EP̄S BOIANI.

60. *Evêque de Trigento.* — EP̄S TEVENTI. Supprimé.

61. *Evêque de Frigia* (1) ? — EP̄S FREQVENTI. Supprimé. Orfroi losangé, avec croix.

62. *Evêque d'Ariano.* — EP̄S ARIANI.

63. *Evêque d'Ascoli di Puglia.* — EP̄ISCOPUS AVSCULI.

64. *Evêque de Bovino.* — EP̄S BIVINI.

65. *Evêque de Guardia Alfena.* — EP̄S GVARDIE. Siège supprimé. A la dalmatique orfroi en zigzag.

66. *Evêque de Dragonara.* — EP̄S DRACONARIE. Supprimé.

67. *Evêque de Civitate.* — EP̄S CIUITATIS. Supprimé.

68. *Evêque de Termoli.* — EP̄S TERMVLI.

69. *Evêque de Lucera.* — EPISCOPVS LUCERIE.

70. *Evêque de Fiorentino.* — EPISCOPVS FLORENTINI. Supprimé. Orfroi zigzagué et tréflé.

71. *Evêque de Tortivoli.* — EPISCOPVS TORTIBVLI. Supprimé. Orfroi simplement zigzagué.

72. *Evêque de Trivico.* — EP̄S VICI. Supprimé. Orfroi pointillé.

De ces vingt-quatre évêchés, quinze sont *éteints*, comme dit la langue canonique : alors ou ils ont été unis à d'autres sièges, pour en conserver le souvenir, ou ils ont été incorporés à des diocèses qui n'en font même plus mention. Actuellement, la métropole de Bénévent comprend douze suffragants, qui sont : Alife, Ariano, Ascoli et Cirignola, Avellino, Bojano, Bovino, Cerreto ou Telese, Larino, Lucera, Ste-Agathe des Goths, St-Sévère, Termoli (1).

Revenons aux anneaux. Ils sont au nombre de quatre, placés à la troisième série horizontale, à partir du bas, c'est-à-dire qu'ils se trouvent à hauteur de la main. Deux saillissent aux extrémités des vantaux et les deux autres au milieu. Ils étaient nécessaires pour mouvoir cette énorme masse et servaient aussi pour assurer l'immunité de poursuite des coupables qui pouvaient les saisir(2).

Les deux panneaux extrêmes, nos 49 et 56, offrent des têtes de griffon d'une rare énergie : l'œil lance un regard farouche, les oreilles se dressent, le nez se profile aquilin, et le bec, qui mâche avec rage l'anneau de bronze, ressemble à celui du perroquet. Cette tête sort en relief puissant d'un cadre à moulure plate que soutiennent deux petites colonnes romanes trapues.

La disposition est la même pour les panneaux du milieu, nos 52 et 59, à la différence près du lion qui en émerge. La tête est ronde, avec les oreilles coupées et une crinière à mèches frisées : la bouche ouverte laisse voir la langue, sur laquelle pose l'anneau (3) et deux rangées de dents formidables (4).

1. *Frigiæ* (Ciampini, II, 36).

1. *La Gerarchia cattolica per l'anno 1876*, p. 35.

2. « Au IXe siècle, on prêtait serment ou plutôt, selon le terme consacré, on *jurait*, en tenant l'anneau de la porte de l'église, à St-Martin de Tours, à St-Germain-des-prés à Paris, à St-Médard de Soissons, comme à l'abbaye de St-Calais et à St-Germain de Cherré. » (Charles, *Cherré*, p. 3.)

3. Les de Baillon avaient pour armes une tête de léopard *bouclée* de trois annelets, dit de la Chesnaye des Bois. Sur une tombe de 1567, à Janvry (Seine et Oise), la tête, quatre fois répétée, est bien celle d'un lion, qui mâche un anneau, dans lequel sont passés deux annelets (De Guilhermy, *Inscript. du dioc. de Paris*, t. III, p. 468). Il y a là un souvenir évident des lions des portes au moyen âge.

4. Le *Bulletin monumental* (1858, p. 95 et 326) a donné, en gravure sur bois, les anneaux des portes de St-Julien de Brioude et de St-Ambroise de Milan, qui sont à peu près de la même époque qu'à Bénévent. A Milan, ils sont retenus par deux têtes de lion ; à Brioude, par une tête d'homme et une tête de chien. Le symbolisme, dans cette dernière ville, est indiqué par deux inscriptions. L'une dit

## II.

AVANT de passer outre, je crois utile d'insister sur un détail du panneau n° 47, qui demande un développement exceptionnel, en raison de son importance au double point de vue de la liturgie et de l'histoire.

L'archevêque de Bénévent porte, comme insigne, la tiare pontificale à une couronne, la seule qui fût usitée alors. Pourquoi ce privilège et quelle est sa raison d'être ?

Les métropolitains de ce siège eurent, de longue date, la fantaisie de singer les papes. Non seulement ils leur prirent la tiare, mais encore ils usurpèrent sans façon leurs droits les mieux avérés et les plus incontestables. Dans leurs visites pastorales et leurs voyages, ils faisaient porter le S. Sacrement devant eux (1) ; leurs diplômes, nommés *bulles*, s'expédiaient en forme solennelle selon le style de la chancellerie pontificale, c'est-à-dire que la formule *Servus Servorum Dei* s'inscrivait au début, après le nom du titulaire et que l'on scellait *sub plumbo*, d'un sceau pendant en plomb, imité des bulles papales et marqué d'un côté au nom du métropolitain, de l'autre aux effigies de la Vierge et de S. Barthélemy. Enfin ils obligeaient les évêques de la province, à faire, chaque année, le voyage de Bénévent « *ad visitanda limina B. Bartholomæi apostoli* ». Ughelli, le docte compilateur de l'histoire des sièges d'Italie, était donc parfaitement autorisé à conclure de tout cela que c'étaient des espèces de pontifes romains : « *Ex quibus colligitur Archiepiscopos Beneventanos per omnia imitatos esse Romanos pontifices.* »

Ces usurpations vaniteuses subsistent encore en partie. Les *bulles*, c'est ainsi qu'on les appelle, pour nominations aux bénéfices ou autres, s'expédient toujours en forme, avec le sceau de plomb qui les authentique. La tiare timbre les armoiries archiépiscopales, placée entre une crosse et une croix. Passe encore pour les *bulles*, quoique ce soit déjà bien singulier. Mais pour la tiare c'est trop fort. Elle est essentiellement papale et réservée au souverain pontife seul. Aussi les papes ont-ils protesté. Si on a fait droit à leurs réclamations dans la pratique et qu'on ne l'admette plus dans les cérémonies, pourquoi la maintenir sur l'écusson, ce qui constitue à la fois un mensonge, un acte de rébellion et un contre-sens ?

Qu'on la nomme comme on voudra *regnum* ou *camauro*, peu importe. Le *regnum*, même maintenant que le *triregno* ou la tiare est adoptée par les papes, n'en est pas moins une usurpation flagrante. Quant au terme de *camauro*, il est ici fort mal employé, car il signifie littéralement, dans le style de la

---

que le monde trompeur entraîne ceux que captivent les séductions de la bouche :

✠ ILLECEBRIS ORIS CAPTOS FALLAX TRAIT ORBIS

L'autre apostrophe le CHRIST roi, caché sous le nom d'*Orion* et montre le souffle de sa bouche donnant la vie aux âmes :

✠ ORIO REX ANIMIS VITA*m* DAT SP*iritu*S ORIS

Si la bouche perd l'homme, c'est elle aussi qui rend la vie ; autrement dit, l'homme a péché en écoutant les séductions de la femme et du serpent qui l'ont tenté par leurs paroles insidieuses : Dieu, roi de la création, revivifie par son souffle puissant, par son verbe et sa grâce, les âmes que le péché a tuées.

Or le chien, considéré symboliquement, exprime à la fois les apôtres et les prédicateurs, selon qu'il est interprété par S. Méliton et S. Grégoire : « Canes, apostoli » — « Canes, Sancti prædicatores. » (*Spicileg. Solesm.*, t. III, p. 75.)

A Bénévent, le parallélisme exigeait que le lion et le griffon fussent répétés en regard l'un de l'autre. Le symbolisme aurait été plus complet et plus saisissant si l'artiste eût mis un bœuf à côté du lion et un chien vis-à-vis le griffon.

L'allusion aux pontifes, consécrateurs du temple et guides du troupeau vers la patrie éternelle, se fait jour ailleurs : c'est toujours la même idée, revêtant une autre forme. A Ebreuil (Allier), on lit sur l'anneau de la porte de l'église, dont la ferronnerie annonce le beau XII^e siècle : *Ædes. pontifica. per. qvam. ivsti. redevnt. ad. patriam.*

C'est ici l'édifice saint, consacré par la main du pontife, qui conduit les justes à la patrie céleste à laquelle ils reviennent après le pèlerinage de la vie.

1. Lorsque l'antipape Félix V eut donné sa démission dans la cathédrale de Lausanne, le 15 mai 1449, il fut convenu qu'il garderait tous les insignes du pontificat, moins l'anneau du pêcheur, le baisement des pieds et le privilège de faire porter devant lui le S. Sacrement.

garde-robe papale, une calotte de velours rouge à oreilles (1).

Au XIIe siècle, les portes de bronze montrent l'archevêque en pleine possession du *regnum*. Au XIVe, un concile provincial sanctionne le fait et en donne la raison en termes assez embrouillés. Ce *regnum* au fond n'est qu'une mitre, *regno sive mitra ;* ce qui veut dire qu'il tient lieu de mitre dans les fonctions. La mitre est triangulaire et le *regnum* conique ; celle-là a des orfrois, celui-ci une couronne. D'ailleurs, en liturgie, l'un ne se prend pas pour l'autre : tous les deux ont leur emploi distinct (2) : le pape officie en mitre et ne prend qu'exceptionnellement la tiare, là où il apparaît plutôt avec la majesté du souverain. Ce *regnum* à Bénévent prenait le nom de *camaurum* : *hic* est précieux. Quelle révélation ! On parlait mal à Bénévent, comme on agissait mal, voilà tout.

Se *modeler* sur le pape, tel fut l'idéal. Et la raison, s'il vous plaît? *Sic*, c'est ainsi que nous l'avons voulu et décidé. Nous avons besoin, pour notre église, d'un insigne *majeur*, *plus digne* et *prééminent*. Ne croirait-on pas entendre le patriarche de Constantinople, traitant avec le pape d'égal à égal ? Et cela pour une église secondaire, de troisième et quatrième ordre même ; que fera-t-on alors pour les autres églises *plus majeures*, qui sont au-dessus d'elle, et il n'en manque pas ?

Voici ce qu'osait insérer en 1374, dans les décrets d'un concile provincial, Hugues II Guidardi, archevêque de Bénévent:

« Romanus Pontifex in signum Imperii utitur regno, id est corona imperiali etc. Sic et nos pro nostra Ecclesia Beneventana majori, digniori et præcellenti regno sive mitra ad modum summi pontificis utimur, quod hic camaurum vocatur. »

Et il ne s'apercevait pas que de telles prétentions, non justifiables, le rendaient tout bonnement ridicule.

Les archives de la métropole possèdent un document très curieux sur la question. On l'a encadré et mis dans une boîte pour mieux le conserver. J'en ai pris copie, afin de le révéler au monde savant, puisque les Bénéventains ne l'ont jamais publié. Je le donne à peu près *in extenso*, moins quelques longueurs à la fin, car on connaît ces formules, qui ne diffèrent pas de celles employées pour les bulles.

« Motu proprio etc. Dudum siquidem fe. re. Paulus ijs, predor noster, tunc archiepiscopo Beneventano et successoribus suis motu suo simili in perpetuum triregnalis mitræ sive camauri usum et Eucharistiæ ante se delationem, quibus antea ipse et antecessores ejus uti consueverant, interdixit et sub interdicto ab ingressu ecclesiæ ac sacerdotali ministerio et ab officii suspensione; quam si, quod absit, per certum tunc expressum tempus animo sustinuisset indurato, in anathematis vinculum transfundit necnon regiminis et administrationis bonorum ipsius ac etiam aliarum ecclesiarum per eos obti-

1. V. ma brochure: *Le costume et les insignes du pape*, pag. 5. — Du Cange, dans son Glossaire, cite à ce mot un passage de la vie de S. Pierre Célestin « *Cum camauro seu mitra papali habenti tres coronas* » (*Act. SS. Maii*, t. IV, pag. 535), d'où il conclut que *camaurum* est synonyme de *mitra papalis*. Je conteste cette synonymie, car le *camauro* se portait sous la tiare, puis ce texte est-il bien de la fin du XIIIe siècle ? Comment aurait-on alors confondu la tiare avec le *camauro*, expression locale à Bénévent, puis surtout comment en aurait-on fait une mitre papale, la tiare étant, de forme et de nom, totalement distincte de la mitre ? Enfin une mitre, même papale, autrement dit *regnum*, n'avait pas encore les trois couronnes, puisqu'on les attribue au successeur de S. Célestin, Boniface VIII, qui ne les a pas davantage portées, comme je l'ai prouvé péremptoirement dans ma brochure : *Deux ivoires du XIVe siècle, au Musée chrétien du Vatican*, p. 9.

2. « Romanus pontifex in signum imperii utitur regno et in signum pontificii utitur mitra. Sed mitra semper utitur et ubique, regno vero nec ubique nec semper, quia pontificalis auctoritas et prior est et dignior et diffusior quam imperialis. Ecclesia in signum temporalium dedit mihi coronam ; in signum spiritualium contulit mitram. Mitram pro sacerdotio, coronam pro regno. » (Innocent. III, *Sermo de S. Sylvestro pp.*)

Ainsi la tiare était pour le pape le symbole de son pouvoir temporel et en cela elle équivalait à la couronne impériale. Quel pouvoir de cette sorte avait l'archevêque de Bénévent, le duché relevant au temporel du Saint-Siège ?

nendarum privationis, pœnis cum inhibitione ne quid aut attentare in contrarium possint alioque eisdem sententiis, censuris et pœnis subjacerent et inhabilitatis et infamiæ maculam incurrerent sibique et futuro Rom. Pontifici absolutionem reservavit, prout in dictis literis Pauli prædecessoris præfati sub datum Romæ apud sanctum Marcum anno D. M. quadragesimo sexagesimo sexto, kalendas junii, pontific. sui anno ij seu alio veriori tempore, quarum omnium tenores hic inferri posse seu pro sufficienter expressis fieri volumus, latius contineri. Et cum deinde, sicut accepimus, dilectus filius noster Jacobus, tituli S^tæ^ Mariæ in Cosmedin presbiter cardinalis ac noster in alma Urbe vicarius, qui est archiepiscopus Beneventanus ex concessione et dispensatione apostolica, ex^te^ inhibitionis et decreti hujusmodi ignarus, in dicta ecclesia Beneventana camauro seu mitra triregnali seu regnali diebus solemnibus etiam pluries usus fuerit et licet propter prohibitionis præfatæ ignotationem nullas pœnas et censuram incurrerit aut incurrisse dici potuerit; nihilominus pro majori conscientiæ suæ tranquillitate et securitate, eundem Jacobum Car^lem^ prædictum ab omnibus sententiis, censuris et pœnis in dictis literis contentis ad cautelam et, quatenus opus sit, simpliciter in utroque foro absolvimus et liberamus et ab omni irregularitate, si quam forsan se divinis immiscendi incurrisset, ut præfertur, absolvimus omnemque infamiam et inhabilitatis maculam ab eo penitus abstergimus et abolemus et ipsum Jacobum Car^lem^ in eumdem statum et terminum in quibus ante usum camauri et mitræ prædictæ erat plenarie generose restituimus, reponimus et reintegramus. Decernentes ecclesias, monasteria, ceteraque beneficia ecclesiastica tam sæcularia quam regularia cujuscumque ordinis existant, etiam si cathedrales, metropolitanas aut alias consistorialia aut quomodocumque qualificata fuerint dignitatis officia ..... ut antea conferimus..... et, quatenus opus sit, innovamus, suscitamus et reintegramus... .... Non obstantibus.....Volumus autem ut quod præsentium sola signatura etiam absque illius data et registro aut præsentatione tam in judicio quam extra sufficiat et ubique fidem faciat.....

« Fiat motu proprio M.

« Et cum absolutis censuris ad effectum, etiam quod obstant ipsius Car^lis^ verusque et plenior dictæ mitræ et camauri usus exprimi possit.....

« Fiat M.

« Romæ apud sanctum Petrum pridie nonas januar. Anno quarto. »

L'acte pontifical qu'on vient de lire n'est point un acte en forme solennelle, bulle ou bref. C'eût été donner trop d'importance à une rébellion qui n'exigeait qu'une répression sévère et immédiate, mais personnelle. C'est un *motu proprio* ou acte spontané, donné en forme privée. Aussi est-il écrit sur papier et signé de la main même du pape, qui, après avoir écrit *Fiat motu proprio*, ajoute l'initiale de son nom de baptême, *Michael.*

Ce pape est S. Pie V. La pièce, donnée près de St-Pierre, date du 4 janvier et de la quatrième année du pontificat, c'est-à-dire de l'an 1570 (1571 n. s.).

Dès le début est rappelée l'interdiction par Paul II de la mitre-tiare (*triregnalis;* les archevêques en étaient donc venus à prendre les trois couronnes ! ) et de la délation de l'Eucharistie, sous peine de la privation de l'entrée de l'église, du ministère sacerdotal et de l'exercice des fonctions ecclésiastiques. L'endurcissement dans la désobéissance entraînait l'anathème et la privation de l'administration des biens attachés à la mense ou bénéfices du titulaire, sans compter les peines canoniques, l'inhabilité et l'infamie et la réserve de l'absolution au souverain pontife. Ce *motu proprio* fut donné, au palais de Venise, près l'église St-Marc, à Rome, le 1 Juin 1466, deuxième année du pontificat de Paul II.

Jacques Savelli, cardinal-prêtre du titre de Ste-Marie *in Cosmedin*, vicaire de S. Pie V à Rome et archevêque de Bénévent, *plusieurs fois*, pendant son séjour dans cette ville, usa, aux *solennités*, de la mitre-tiare. Comme il ignorait la sentence portée, il n'encourut pas la censure; cependant, *ad cautelam*, il fut absous et relevé de toute irrégularité qu'il avait pu contracter, tant au for intérieur qu'au for extérieur, puis *généreusement* rétabli dans l'état où il était avant d'avoir ainsi enfreint la sentence papale. Et cela pour la plus grande tranquillité et sûreté de sa conscience.

On ne dit pas, à Bénévent, qu'il se soit ultérieurement produit un autre attentat de ce genre à la dignité papale (1).

## III.

A NE lire que la description détaillée que je viens de faire de cette vaste page d'iconographie chrétienne, le lecteur, s'il est tant soit peu familiarisé avec l'art du moyen âge, se sera écrié plus d'une fois: cette œuvre est byzantine. Oui et non. A Bénévent, il est de tradition — du moins les savants du crû l'affirment, — que ces portes ont été fabriquées à Constantinople. Je n'ai jamais partagé cet avis et je retrouve sur mes notes mes premières impressions qui sont toujours les bonnes : « Les portes de la cathédrale sont l'œuvre d'un latin, qui s'est inspiré de types byzantins. »

Si l'aspect des panneaux, leur agencement même en casiers réguliers, sont essentiellement byzantins, il n'en est pas de même des détails où le latinisme perce en maint endroit.

Plusieurs tableaux, entr'autres l'Annonciation, la Nativité, la Présentation, le Baptême, l'Ensevelissement et l'Ascension, dénotent le faire, le style, presque la main d'un artiste de Byzance. On ne dessinait pas autrement dans l'empire d'Orient.

Mais on semble oublier que si les Grecs ont peint beaucoup, il n'en a pas été de même pour la statuaire et la sculpture qu'ils n'ont pas pratiquées et pour lesquelles, faute d'habitude, ils eussent rencontré d'insurmontables difficultés. Or les portes de Bénévent dénotent un talent réel dans le modelé des scènes évangéliques, qui sont traitées, non à la façon du bas-relief, mais presque de la ronde bosse, qui détache vigoureusement les personnages sur le nu du fond. Il résulte de cette habileté de main de prodigieux effets d'ombre et de lumière ; aussi les sujets, malgré leurs dimensions exiguës, ressortent-ils parfaitement.

L'artiste, quel qu'il soit, a donc travaillé, sinon dans un atelier byzantin, au moins avec des modèles byzantins sous les yeux.

J'insisterai sur certaines particularités qui préciseront encore le style : les anges ont en main le bâton pommeté des hérauts ; le ciborium, au-dessus de l'autel ou du sépulcre, a une physionomie propre, inconnue à l'Occident ; le geste ou la bénédiction à la grecque revient fréquemment ; les évêques suffragants eux-mêmes n'y échappent pas, ce qui manque de vérité, car il n'est pas probable que dans leurs diocèses ils aient béni ainsi.

A part cela, leur costume est latin et fait d'après nature. L'architecture est de style roman, colonnes et chapiteaux. Les inscriptions latines sont en onciale de transition, mélange de majuscules romaines et de lettres altérées : ainsi A est barré à son sommet

1. M. Müntz se trompe en expliquant ce texte de l'historien Ciacconi : « Ademit Nicolao Beneventano archiepiscopo triregalem tiaram. (Ciacconio, *Vitæ pontificum*, éd. de 1677, t. II, col. 1081.)» Il ne s'agissait pas, par une loi somptuaire, d'empêcher l'archevêque de Bénévent de porter une trop grande quantité de pierres précieuses, « ce genre de luxe » n'étant pas « une des prérogatives de la papauté »; mais bien de lui enlever un insigne qui n'appartient qu'au pape seul dans l'Église. La raison en est si vraie que la tiare archiépiscopale différait essentiellement de la tiare papale, celle-là étant fort simple et ne portant qu'une couronne d'or uni, puis l'archevêque conservait toujours le droit que lui conférait le cérémonial de charger sa mitre précieuse de gemmes et de perles. Müntz, *Les Arts à la cour des papes*, t. II, p. 11.

d'une seconde traverse ; E est indifféremment à tige droite ou courbe ; O se dessine en losange, C est carré, N se déforme, G tourne à la forme gothique, V et U sont deux lettres identiques, T reste droit et parfois se courbe.

Le nimbe crucifère est constamment appliqué à la tête du Sauveur : le nimbe uni ne paraît que deux fois, à la Vierge de l'Ascension et à l'ange du sépulcre. Si l'artiste n'en a pas gratifié les apôtres, la Vierge et les anges qui y ont droit dans les autres scènes, ce fut assurément, non pour éluder une loi aussi absolue que mise constamment en pratique, mais à cause de l'impossibilité, vu le peu d'espace, bien souvent, de l'accommoder aux personnages, là où sa présence pouvait gêner.

Ces portes sont réellement artistiques et, comme archéologie, d'une haute valeur, augmentée certainement par le talent avec lequel elles ont été exécutées. Qu'on prenne la peine de les débarrasser de la poussière qui encombre les creux et alourdit les reliefs, opération qui demande à être faite avec précaution, et on verra ce beau bronze reprendre sa belle couleur verte et les tableaux historiés revivre pour ainsi dire au soleil, qui vient les frapper dès l'aurore.

## IV.

En cherchant le nom de l'artiste, nous saurons du même coup sa patrie, le lieu et la date de fabrication des portes. Il est donc très important de tenir sûrement ce premier élément du problème, jusqu'ici non résolu et que j'espère toutefois avoir mené à bon terme. J'avais à cœur cette solution, qui intéresse singulièrement l'archéologie.

Inutile de dire qu'après les recherches les plus minutieuses sur les portes ou en dehors d'elles, pas plus qu'aux archives métropolitaines, je n'ai pu saisir un seul nom, soit existant encore, soit ayant existé jadis.

Le Cardinal Orsini, qui est pour moi le type véritable de l'évêque, dans les procès-verbaux volumineux de ses visites pastorales annuelles, a consigné, pour l'instruction des générations futures, une foule de notes précieuses au double point de vue de l'histoire et de l'archéologie. Par lui nous savons ce qu'étaient les églises à la fin du XVII^e siècle et au commencement du XVIII^e, ce qu'elles contenaient et ce qui avait survécu aux changements et aux tremblements de terre. Or, il a noté, à propos de S. Barthélemy de Bénévent, qu'il date de l'an 1112, l'inscription qui se lisait encore au linteau de la porte et qui donnait à la fois un nom d'artiste et un millésime. La voici telle qu'il la rapporte :

OPUS ODERISIJ
MCL

Cette inscription est-elle rigoureusement exacte ? Jusqu'à preuve contraire j'incline à le croire ; cependant je dois avouer qu'elle est bien laconique et assez peu dans l'esprit de l'époque qui s'étend volontiers sur les qualités de l'artiste et ne donne pas sèchement une date, en la réduisant à des chiffres. Si elle n'a pas été relevée avec le soin scrupuleux qu'y mettrait un épigraphiste de nos jours, nous sommes du moins certains que nous en avons ici la substance et cela nous suffit, faute de mieux.

Quel était cet Oderisi ? Un sculpteur ou un fondeur ? Le doute naissait de lui-même, puisque sa signature n'était pas apposée sur le bronze. Était-il le maître du gros œuvre, ce que semblerait indiquer la place choisie au linteau ?

J'étais dans cette perplexité d'esprit, dont rien ne me tira à Bénévent, quand je m'avisai que ce nom pourrait être, à un moment donné, une révélation des plus précieuses.

L'archéologie procède par voie d'observation et de comparaison. Pour comparer, il me fallait des portes analogues et, ni dans les livres, ni dans les renseignements qui m'étaient fournis, je ne trouvais moyen

d'éclairer et d'avancer la question. J'attendais patiemment, quand j'eus la bonne chance de lire un ouvrage aussi docte qu'entraînant, écrit par un de mes amis. C'est de M. Léon Palustre, que m'est venue la lumière complète sur les obscurités dans lesquelles s'égarait ma bonne volonté.

La cathédrale de Troja, dans les deux Siciles, a donné lieu aux remarques suivantes de cet archéologue, dans son Voyage *de Paris à Sybaris*, page 303 : « La plus grande des deux portes (de bronze) est de l'année 1119 et elle a subi des restaurations en 1573 et en 1691. La plus petite fut faite huit ans plus tard, en 1127. On lit sur la petite porte : *Factor portarum fuit Oderisius harum Beneventanus ;* sur la grande, l'artiste est appelé : *Oderisius Berardus* ou *Beraudus Beneventanus.* »

Ainsi plus de doute, l'artiste cherché pour les portes de la cathédrale de Bénévent, se nommait Oderisi ou Oderisio Berardi, c'est-à-dire fils de Bérard ou Béraud, et était originaire de cette ville. Nous n'avons pas besoin d'autres informations (1).

Remarquons seulement les dates : à Troja, les portes datent de 1119 et 1127 ; à St-Barthélemy, elles étaient de 1150. Loin de son pays natal, l'artiste est encore jeune et à ses débuts : il signe en s'étendant sur sa personalité. Mais à Bénévent, connu et estimé, sa signature est naturellement laconique.

S'il est l'auteur certain des portes de St-Barthélemy, nous sommes autorisés à croire qu'il l'est également de celles de la cathédrale. Même en l'absence de son nom, le rapprochement des dates et des lieux permet de conclure dans ce sens.

Une comparaison reste à faire, et elle serait triomphante pour la thèse que je soutiens, ce serait de mettre en regard les portes de Troja et celles de Bénévent. Troja est d'un abord difficile. J'y serais allé, si j'eusse pu soupçonner une semblable origine ; j'étais pressé par le temps et attendu par l'archevêque de Bari. Un écart m'était peu facile ; cependant j'étais fortement tenté, car le chevalier Vianelli, peintre distingué, m'avait signalé la façade de la cathédrale de Troja comme offrant une ressemblance frappante avec celle de Bénévent. Je regrette maintenant d'autant plus de n'avoir pas vérifié cette analogie, que je l'eusse trouvée plus complète que je n'attendais et que M. Palustre me laisse avec une indication très alléchante, sans aucune description des portes dont il a si bien précisé la date et l'auteur.

L'époque de confection des portes de la cathédrale peut être cherchée dans cet espace de quarante ans, qui va de 1119 à 1150. Mais il est possible de restreindre encore les limites de ce cercle.

Trois genres de preuves vont nous aider. La preuve intrinsèque est prise des portes elles-mêmes. On est bien d'accord sur leur âge : du Pays (1), le comte de Saint-Laurent (2) et Parker (3) les classent au XIIme siècle, mais ce siècle a cent ans de durée et la fin est loin de ressembler au commencement.

1. Salazaro (*Studi sui monumenti della Italia meridionale*, Naples, 1871 à 1877), page 69, dit les portes de Bénévent du XIIe siècle et œuvre de Oderisi, Bénéventain, auteur de celles de Troia. Il cite, à ce propos, ce texte : « Principum portarum enearum, que jam incepte erant a decimo kalendas februarii. » Page 8, il donne cette inscription qui existe sur les portes de Barletta (1153) : *Incola Tranensis sculpsit Simon Raguseus : Domine, miserere.* Il a publié aussi la photographie des portes de Ravello.

Dans la méthode pour le synode, la grande porte de la métropole, est appelée la *porte des princes*, sans doute parce qu'elle ne s'ouvrait que dans les occasions solennelles, comme processions, réceptions des cardinaux et princes : « Ingrediuntur per portam principum. » (*Synodic. dioc.*, append., p. 18.) N'y a-t-il pas là une lecture fautive d'un ancien texte qui aurait porté *principem*, car il s'agit en effet de la *porte principale ?* Ou bien n'a-t-on pas compris dans son sens rigoureux l'expression *principum portarum* du chroniqueur contemporain ?

1. *Itinéraire de l'Italie*, p. 660.

2. *Guide de l'art chrét.*, t. VI, p. 247.— M. de Saint-Laurent me paraît ne pas connaître les portes, dont il parle jusqu'à quinze fois, autrement que par la détestable gravure de Ciampini.

3. *A selection from the... photographs*, page 42, n° 2684.

Je suis allé plus loin, quand j'ai inscrit sur mes notes, après une inspection minutieuse : « Ces portes sont du XII^e avancé. » Donc j'exclus par là même les dates premières fournies par Troja et du premier bond je vais à l'an 1150, avec l'intention même de le dépasser, si c'est possible.

Ciampini (II, 27), reproduisant l'argument de Pompeo Sarnelli (1), déclare que, sur les portes de Bénévent, huit suffragants de la métropole font défaut à l'appel. Ce sont les évêques d'Acqua putrida (*Aquæ putridæ*), d'Ordona (*Ordonensis*), de Quinto decimo (*Quintodecimus*), de Sepino (*Sepinensis*), de Sessula (*Sessolæ*), de Tocco (*Tocchensis*), de Viccari (*Viccarien.*), et de Troja (*Trojanus*).

Or en 1054, il n'est déjà plus question du siège de Quintodecimo, ; en 1058, Étienne X mentionne dans une bulle ceux de Tocco et de Viccari, puis celui de Troja, encore existant, qui passe alors de la métropole de Manfredonia à celle de Bénévent.

De ce que ces huit sièges ne figurent pas sur les portes de la cathédrale, il s'ensuit qu'ils avaient cessé, soit par extinction, soit par translation, de faire partie de la métropole de Bénévent. En effet, nous savons, par le concile provincial de Hugues II Guidardi, que le chiffre de vingt-quatre constaté sur les portes, était tombé à vingt en 1334. Un changement antérieur n'est donc pas impossible.

Mais je suis loin d'admettre avec Ciampini, d'après ces antécédents, que les portes peuvent être reculées jusqu'à la fin du XI^e ou au commencement du XII^e siècle: « Quamobrem ex his memoriis arguo, post hæc tempora, scilicet in fine sæculi undecimi aut principio duodecimi, præfatas valvas constructas fuisse (II, 37). »

1. Il devint évêque de Bisceglia, province de Bari. On a de lui des *Lettres sur l'histoire ecclésiastique* et des *Mémoires chronologiques sur les évêques et archevêques de Bénévent.* Ce dernier travail a servi de base à la série chronologique peinte dans la grande salle du palais archiépiscopal.

Un autre argument historique m'est fourni par un auteur Bénéventain, qui rapporte que plusieurs des sièges figurés sur le bronze, ne furent adjoints à la province de Bénévent qu'en 1157 par le pape Adrien IV. Donc les portes ne sont pas antérieures à cette date, que j'admets volontiers comme *minimum*, parce qu'elle concorde avec les données archéologiques, qui tolèreraient encore une prolongation d'une dizaine d'années environ.

Je n'attache aucune importance à une date de beaucoup postérieure que me souffle un autre auteur de Bénévent, car l'an 1210 n'a été mis en avant que par la fausse interprétation d'une inscription dont je m'occuperai plus loin.

Les portes de bronze de la cathédrale de Bénévent ont donc été exécutées dans cette ville par un artiste latin, qui y était né et qui se nommait Oderisio Berardi, vers l'an 1160. Leur style est byzantin, parce que l'artiste étudia ou sous un maître de cette nation ou dans un des ateliers de la Sicile, qui excluaient toute autre influence. En effet, l'art latin s'est rajeuni et retrempé par cette infusion de l'art grec, plus sensible dans le sud que dans le nord de l'Italie.

## V.

Je n'ai point l'intention d'écrire la monographie des portes de bronze qui donnent un cachet si artistique à nombre d'églises de la Péninsule, mais, puisque l'occasion se présente, je ne refuserai pas au lecteur la satisfaction d'en citer quelques-unes, du même temps que celle qui est l'objet de ce mémoire (1). M. Palustre, dans l'ouvrage

1. M. Lenormant a cherché à établir la série chronologique des portes de bronze de l'Italie méridionale. Après avoir parlé de celles de l'église de Monte Sant'Angelo, exécutées à Constantinople en 1076, de celles de la cathédrale d'Amalfi, exécutées encore à Constantinople avant 1062, et de celles du Mont-Cassin, qui sont un peu postérieures, il continue en ces termes :

« Ainsi, dans tout le cours du XI^e siècle, même après l'établissement des Normands et la rupture des liens de

cité plus haut, signale (p. 297) des portes analogues, avec panneaux historiés, au Mont-Gargano et (p. 283) à St-Clément de Casauria: « Comme celles de la grande église du Mont-Cassin, elles (ces dernières) ne présentent qu'une longue nomenclature des possessions de Casauria, vers les premières années du XII^e siècle environ. Seulement chaque nom de fief est accompagné de la représentation grossière d'un château crénelé et là se trouve la véritable originalité de ces antiques vantaux d'airain. »

Je ne connais pas les portes de Casauria, même par la gravure ; je n'ai vu que très imparfaitement celles du Mont-Gargano, qui sont gravées dans l'ouvrage de Mgr Borgia ; mais j'ai pu étudier sur place celles de l'église abbatiale du Mont-Cassin, dont l'intérêt est assez mince, car il se réduit à une nomenclature de possessions territoriales (1) et aucune ornementation particulière ne captive le regard.

soumission à l'empire byzantin, quand on voulait, dans l'Italie méridionale, donner à une église de belles portes de bronze, il fallait les demander à l'habileté technique des Grecs de Constantinople ; l'industrie indigène n'était pas encore capable d'un semblable travail. Même en 1099, c'est de la ville impériale que Landolfo Butromilo fit venir les portes de bronze, inférieures à celles dont nous venons de parler, qu'il dédia à la cathédrale de Salerne et qui en ferment encore l'entrée. Mais bientôt après, dans les premières années du XII^e siècle, Canosa nous offrira les belles portes de bronze du mausolée de Bohémond, exécutées par Roger d'Amalfi, portes où les sujets sont encore au trait incrusté d'argent, à la mode byzantine, mais où les riches encadrements et les rosaces décoratives commencent à être modelés en relief. L'art du fondeur en bronze se naturalise en Italie et tend rapidement à y surpasser ses modèles constantinopolitains. On en suit le progrès avec Odérisi de Bénévent, qui a signé les portes de la cathédrale de Troja, les grandes de 1119, malheureusement remaniées en 1573 et en 1691, les petites de 1127, demeurées plus intactes, et auquel je n'hésite pas à attribuer celles de la cathédrale de Bénévent, sa ville natale, exécutées en 1150, malgré la tradition orale qui veut qu'elles aient été faites à Constantinople. Dès lors le système des sujets en bas-reliefs a remplacé complètement celui des incrustations à plat. Cet art atteint enfin son point suprême de perfection pour l'Italie méridionale dans la seconde moitié du XII^e siècle, quand fleurit Barisano de Trani, le grand maître à qui l'on doit les merveilleuses portes de bronze de la cathédrale de Trani (1160), de celle de Ravello près d'Amalfi (1179), des entrées latérales de la cathédrale de Monreale en Sicile (celles du grand portail sont datées de 1186 et signées de Bonanno de Pise), enfin de l'église de Lavello dans la Basilicate. » *(Gazette des Beaux arts, 2^me période*, T. XXII, p. 209, 210.)

1. Le dénombrement des domaines, placé sous la garde de Dieu même, le plus près possible de son sanctuaire, s'affichait aux yeux de tous, *ad perpetuam rei memoriam*, de trois manières : sur les portes mêmes, comme à Casauria et au Mont-Cassin, avec ou sans représentations figurées ; sur une plaque de marbre, encastrée, en face de la porte de l'église, dans un des murs du porche à Ste-Scolastique de Subiaco ; peint à fresque, avec montagnes, verdures et châteaux, au porche du monastère des SS-Vincent et Anastase, près Rome. Je parlerai avec quelque détail de ce dernier mode. Les abbayes se plaisaient à inscrire, près de l'entrée principale, pour que ce fût bien en vue, l'énumération de leurs possessions territoriales, qui devenait dès lors un titre de propriété permanent, s'opposant de soi à toute contestation ultérieure.

L'abbaye des SS-Vincent et Anastase, aux Trois Fontaines, eut soin, dans les premières années du XIII^e siècle, de faire peindre la voûte et les murs du petit porche qui donne accès à la cour précédant l'église. C'était l'entrée principale, qui frappait tout d'abord les regards du visiteur ; on transforma le décor en une page d'histoire locale.

A la voûte, le CHRIST est peint au milieu des anges et des évangélistes : la cour céleste elle-même protège donc l'abbaye et inscrit sur le livre de vie la générosité de ses bienfaiteurs. Tous sont en buste : le Sauveur, très mutilé, bénit à la manière grecque. Les quatre anges sont disposés en croix autour de lui, tandis que les quatre symboles évangélistiques se groupent sur deux lignes horizontales : ils sont nimbés, ailés et tiennent un livre fermé. Leur ordre est celui-ci : en haut et à droite, l'ange de S. Matthieu et, à gauche, l'aigle de S. Jean ; en bas, le lion de S. Marc faisant face au bœuf de S. Luc, ce qui est l'ordre logique et traditionnel.

Autour de ces symboles sont semés des médaillons contenant, sur fond blanc, un spécimen du bestiaire de l'époque, où je note le léopard, le perroquet, le griffon, le paon, le lapin, la colombe, l'aigle, la huppe et le porc épic.

A l'orient, encadré par une bordure imitant les mosaïques de marbre si communes alors, on voit un moine agenouillé près de S. Bernard, fondateur de l'abbaye et lui faisant hommage d'un calice que tient un clerc à ses côtés.

Au nord, voici une cavalcade, porte-croix en tête, qui se dirige vers trois tentes indiquant les trois églises qui s'élèveront en ce lieu et qui subsistent encore.

Au midi, le pape Eugène III, l'ami de S. Bernard, donne aux Cisterciens une charte où est écrit qu'il leur concède, par autorité apostolique, Ansidonia et ses châteaux :

COCEDIM. ET. DO
NAM'. ECCL'IE. TVE.
ANSIDONIĀ CV CA
STRIS. ISTIS. AVCTOR
ITATE APLICA. 7. PerIAU *(imperiali ?)*

Plus loin, Charlemagne, *(CA)* ROLVS. IPerATOR fait donation de deux forteresses, ainsi désignées ORBITALIS et MONS. ARGENTARIVS., à l'abbé du mo

Toutefois, il ne sera pas hors de propos d'en fixer la date et d'en nommer l'auteur et le donateur par les deux inscriptions suivantes qui occupent les panneaux inférieurs ; damasquinées d'argent, elles sont placées entre deux croix. Les inscriptions supérieures sont simplement gravées au trait double (1).

La première, selon moi, nomme en cinq vers hexamètres le fondeur Maur, originaire de Melfi (2) (Deux Siciles), qui se recommande à la protection de S. Benoît, fondateur et patron de l'abbaye :

✠ HOC STVDIIS MAVRI MV-
NVS CONSISTIT OPVSCLI (3)
GENTIS MELFIGENE RENI-
TENTIS ORIGINIS ARCE
QVI DECVS ET GENERIS HAC
EFFERT LAVDE LABORIS
QVA SIMVL AVXILII CON-
SPES MANEAT BENEDICTI
AC SIBI CŒLESTES TESTES
EX HOC COMMVTET
HONORES. ✠

La seconde inscription accuse le millésime de 1066 et désigne le donateur, le comte Mauron, fils de Pantaléon :

HOC FECIT MAVR
O FILIUS PANTA
LEONIS DE COMI
TE MAURONE AD
LAUDEM DÑI ET
SALBATORIS NRI
IHV XPI AB CVIVS
INCARNATIONE
ANNO MILLESM SE
XAGESIMO SEXTO

Dantier (I, 501) signale encore des portes de bronze aux cathédrales d'Amalfi et de Trani.

En avançant encore plus dans les deux Siciles, deux autres portes mériteraient d'être examinées.

M. Léon Palustre (*de Paris à Sybaris*, p. 328) dit, à propos du tombeau de Bohémond, prince d'Antioche, dans l'église de St-Sabino, à Canosa (Deux Siciles) : « Ces portes (de bronze) sont l'œuvre d'un artiste normand du nom de Roger, ainsi que l'indique l'inscription suivante: « *Melfiæ campan (Amalfi) Rogerius fecit has januas.* »

A Trani, le même auteur (p. 335) parle des « magnifiques portes de bronze, don splendide fait à la cathédrale par les souverains normands. »

Remontons à Rome.

La porte de bronze, fondue à Constantinople, qui occupait la baie centrale de la partie inférieure de la façade, à St-Paul-hors-les-murs, a été en partie préservée de l'incendie de 1823. Elle n'est pas encore remontée, mais on peut s'en faire une idée par les grandes planches données par Mgr Nicolai et Séroux d'Agincourt (1).

Cette porte se divise en deux vantaux. Chaque vantail est partagé en vingt-sept tableaux historiés, représentant les prophètes, les apôtres, les évangélistes et la vie du CHRIST. Les sujets se lisent de haut en bas, horizontalement et par groupes de trois. Des inscriptions grecques élucident

nastère, ECCL'I E. S. ANASTASII ABAS., qui est escorté de ses moines : MONACHI COVERSI.

Cette fresque, trop peu connue, a donc un grand intérêt historique, puisqu'elle nous fait connaître, outre les donations, qui constituent les domaines de l'abbaye, les noms de trois illustres personnages qui furent ses insignes bienfaiteurs à deux époques distinctes.

1. L'inscription de la porte tout entière a été reproduite par Dantier dans ses *Monastères bénédictins d'Italie*, t. I, p. 501-505, en lecture courante et non épigraphique.

2. Dantier dit à tort « d'Amalfi » (I, 505), car Melfi et Amalfi sont deux villes distinctes.

3. Dantier (I, 504) termine le premier vers par *opusculi:* j'ai lu *opuscli*, comme l'exige la quantité. Le sens est assez embrouillé, il faut rapporter *opuscli* à *munus*.

Maur est-il le même que Mauron ? Dantier le croit (I, 501) et c'est possible. Cependant je ferai observer que deux inscriptions pour le même personnage sont de trop, l'une en vers et l'autre en prose. Il convient de faire la part de l'artiste qui ne s'oubliait jamais, en Italie du moins. Maur pouvait être aussi d'extraction non vulgaire, *renitentis originis*. De plus, *studiis* s'entend, comme plus loin *laboris*, d'un travail matériel. Ce serait donc un nom nouveau dont il faudrait enrichir la liste déjà si longue des artistes italiens.

1. Voir sur ces portes mon opuscule : *Description de la Basilique de St-Paul-hors-les-murs, à Rome*, p. 46-50.

chaque tableau, où les personnages, gravés au trait, ressortent en damasquinure d'argent sur le champ de bronze.

Au-dessous du prophète Ezéchiel, on lit la date de fabrication, qui répond à l'an 1070, au pontificat d'Alexandre II (non d'Alexandre IV, comme il résulte d'une erreur du graveur), et à l'abbatiat d'Hildebrand, qui plus tard devint pape sous le nom de Grégoire VII :

✠ *Anno millesimo septuagesimo ab incarnatione Domini, temporibus Domni Alexandri sanctissimi pape quarti et Domni Ildeprandi venerabili*(s) *monachi et archidiaconi, constructe sunt porte iste in regiam urbem Constantinopolim, adjuvante Domno Pantaleone consule qui ille* (sic) *fieri jussit.*

Hubert et Pierre étaient deux frères fondeurs, qui se disent, une première fois, de Lausanne, puis, l'année suivante, de Plaisance. Les portes de bronze qu'ils exécutèrent pour le patriarcat de Latran à Rome, ont été transportées, lors de sa démolition, l'une au baptistère, l'autre à la sacristie de cette basilique.

Il est écrit sur les portes de l'oratoire de St-Jean évangéliste, qu'elles furent faites la cinquième année du pontificat de Célestin III, par les soins de Cenci Savelli, cardinal du titre de Ste-Lucie, camérier du pape et qui devint pape lui-même sous le nom d'Honorius III. Sur un des vantaux, on voit, gravée au trait, une façade d'église, et sur l'autre, une façade de palais : au-dessus, est restée une Ste Vierge (1), assise, en ronde bosse et en bronze. L'inscription se développe sous cette forme, j'en supprime les abréviations :

ANNO V PONTIF*icatus*. DOMNI CELESTINI. III. PAPE. CENCIO. CARDIN*ale*. S*ancte*. LVCIE. EIUSDEM. DOMNI.

PAPE. CAMERA

RIO. IVBENTE

.OPVS. ISTVD

FACTVM. EST :

✠ HVIUS : OPERIS : UBERTUS : ET : PE : TRUS : FRATRES.

MAGISTRI. LAUSENENSES : FUERUNT.

Les portes de la sacristie sont gravées au millésime de 1196 et n'offrent aucun ornement. Chaque vantail est divisé en deux panneaux.

✠ INCARNACIONIS. DOMINICE. ANNO : M°. C°. XC°. VI°

PONTIFICATUS. UERO. DOMNI. CELESTINI. PAPE. I. II. AN

NO UI°. CENCIO. CAMERARIO. MINISTRAN

TE. HOC. OPUS. FACTUM. EST :

✠ UBERTUS. MAGISTER. *et*. PETRVS. EIUS. FRATER :

PLACENTINI. FECERUNT. HOC. OPUS (1) :

Du même pape Célestin III et de la fin du XII^e siècle sont les portes de bronze dont, à St-Pierre, on ferme la porte sainte, la nuit, pendant toute l'année du grand jubilé. D'après la tradition, ces deux vantaux, qui sont si bien cachés dans les magasins de la basilique que je n'ai jamais pu les voir, proviendraient du *ciborium de Ste-Véronique*. Cette attribution est assez sus-

1. Ciampini a quelques mots sur cette porte dans ses *Vetera monimenta*, tom. I, p. 239. Comme il a l'habitude de se tromper, au lieu de voir ici une Vierge, ce qui n'était pas difficile, il ne reconnaît pas même le sexe, « quædam viri imberbis imago » ; son erreur est non moins grossière pour le costume : la couronne se transforme en *birretus*, le voile en *fanon* pontifical, le manteau en « casula sive planeta », la pomme d'Ève en *globe* impérial. Et dire qu'il y a encore des archéologues qui, croyant à la science de Ciampini, le citent volontiers comme une autorité ! On ne peut mieux choisir pour faire fausse route. Avis aux trop confiants. Il a mal vu et mal interprété ; l'un était la conséquence de l'autre. Pour bien voir, il faut avoir le sens de l'archéologie ; hélas ! il en avait à peine l'instinct.

1. Voir sur ces deux portes de l'ancien patriarcat le savant ouvrage de M. Rohault de Fleury, le *Latran au moyen âge*, p. 151. A ce propos, l'auteur ajoute cette judicieuse observation : « Ce fut vers la fin du XII^e siècle que Bonanno fondit les portes des cathédrales de Lucques, de Pise et de Monréale : l'Italie se trouvait dès lors en possession de ses propres artistes et Célestin ne fut plus obligé, comme Grégoire VII, de demander secours aux Byzantins..... Ces portes sont plus timidement travaillées que celles de Bonanno ; elles n'offrent pas les mêmes reliefs et rappellent les portes de St-Paul avec leurs ciselures en creux. »

pecte et je préférerais croire que ces portes étaient à l'entrée de la chapelle où se conservait la Ste Face.

Au commencement du XIII^e siècle, Innocent III fit exécuter une grille en cuivre doré pour clore l'ouverture de la confession de S. Pierre, dans sa basilique, au Vatican. Sur le cintre est gravé le nom de l'artiste chargé de ce travail :

✠ OBERT

Peut-être cet artiste est-il le même que celui qui, en 1195 et 1196, aidé de son frère Pierre, fondit les portes de bronze du patriarcat de Latran. J'incline d'autant plus à le croire que les noms et les dates concordent parfaitement. En effet, Innocent III commença à régner en 1198 et mourut en 1216. De plus *Ubertus* est la traduction latine de *Obert*, nom qui, s'il s'agit d'un habitant de Lausanne, est tel qu'il doit être, là où se parle la langue française (1).

Faut-il compter parmi les bronzes antiques, comme on le croit généralement à Rome, les grandes portes de la basilique de Latran ? Je ne le pense pas et M. Rohault de Fleury m'en fournit une preuve péremptoire, dont je regrette qu'il n'ait pas tiré parti. Un texte de 1660, extrait par lui des archives du Latran *(Le Latran au moyen-âge*, p. 531*)* dit que ces portes, partagées en plusieurs panneaux, proviennent de l'église de St-Adrien au Forum. Voici une partie de ce document curieux : « La grande porte est de bronze, la même qui, pendant plusieurs siècles, fut à l'église de St-Adrien, d'où la fit transporter ici N. S. Père le pape Alexandre VII. Mais comme elle n'était pas suffisante pour le cadre de la porte de cette basilique, ce fut le chevalier François Borromini qui, avec non moins de talent que de jugement, fit autour une adjonction d'étoiles et aux pieds l'embellit de très beaux feuillages. La porte, comme elle était à St-Adrien, est divisée en quatre parties. Chaque partie est subdivisée en cinq tableaux..... Sur un de ces tableaux longs, à l'endroit où l'on ouvre la porte, il y avait grossièrement gravé ces lettres :

✠ BEND. ARH. ✠ ADRIAN.
P R B P B »

On a effacé ou retourné ces deux inscriptions, qui probablement sont mal copiées et doivent se lire *Benedictus archipresbyter, Adrianus presbyter.* A elles seules, elles datent la porte d'une manière à peu près certaine ; mais toute hésitation cesse quand on sait que l'église, à la suite d'une reconstruction, fut consacrée par le pape Pascal II, au commencement du XII^e siècle, époque des chambranles de marbre qui sont à l'entrée et de l'inscription qui en nomme le marbrier (1).

Je termine cette revue par l'indication sommaire des portes de la cathédrale de Pise, qui ouvrent sur le transept et datent du XII^e siècle. Comparées à celles de Bénévent, elles sont d'un style barbare. MM. Rohault de Fleury et de Saint-Laurent les ont souvent citées et même reproduites. Ciampini en a publié une gravure très insuffisante (*Veter. monim.*, t. I, pl. XX). Je ne sais pas s'il en existe une photographie : je me suis arrêté plusieurs fois à Pise, mais je n'en ai vu nulle part. Une reproduction, même médiocre, abrège beaucoup le travail, quand on tient à prendre des notes, non de souvenir, mais en face du monument.

1. Quand on voudra écrire la monographie des portes de bronze actuellement existantes à Rome, aux deux citées précédemment il faudra en ajouter sept autres. Les portes du Panthéon et des SS^ts-Côme et Damien, sont antiques, à panneaux moulurés ; celles du baptistère de Latran, damasquinées d'argent, avec écailles et croix, remontent au V^e siècle ; il en existe du XIII^e, d'un goût classique, à l'oratoire du Saint des Saints ; le XV^e siècle a fondu les portes historiées de S.-Pierre au Vatican et celles très simples, du palais apostolique, l'une et l'autre restaurées sous Paul V, au XVII^e siècle.

1. V. mon *Guide du pèlerin aux églises de Rome*, p. 3.

## VI.

De prime abord, les portes de Bénévent forment un tout homogène et on serait tenté de les croire intactes, telles qu'elles sortirent des mains du fondeur. Il n'en est pourtant pas ainsi. Elles ont subi, en 1693, une restauration qui est accusée, au 33e panneau, par une inscription gravée en majuscules romaines au-dessus de la scène du lavement des mains de Pilate et qui nomme le cardinal Orsini comme directeur de cette entreprise :

RESTAVRATA MENS. SEPTĒB. A. D.
MDCXCIII A CARDINALI VRSINO.
ARCHIEPO. POST CONC. PROVLE
AB EO HABITVM MENS. APRILI [1].

Quelle est la part du restaurateur dans ce vaste ensemble ? Voilà ce qu'il importe de savoir exactement.

Les archives métropolitaines, que connaît à fond le mansionnaire D. Nicolas Colle de Vita, qui en a la garde, contiennent une seule note à ce sujet. Elle se trouve dans le registre des dépenses du cardinal Orsini, à l'année 1693. L'archiviste qui me l'avait signalée a bien voulu en prendre copie pour moi.

Voyons ce que dit cette note :

Ignace Manuto, qui enleva la vieille porte et fournit, pour la remonter, le bois et les clous, reçut pour cela quarante-quatre ducats, soit 187 francs, le ducat valant 4,25 de notre monnaie.

Le cuivre employé, comme quantité, était de 143 mesures 3/4 : on en avait pris autant à St-Barthélemy, dont les portes brisées par le tremblement de terre qui avait renversé la basilique, étaient devenues inutiles ; inutiles peut-être pour les remettre en place, à cause de leur mutilation grave, mais non certainement au point de les sacrifier en les refondant. Acte coupable, qui nous prive d'un intéressant spécimen d'une autre œuvre d'Oderisio; de nos jours, même les fragments sont conservés comme reliques, toujours précieuses à consulter par les archéologues.

Ces 143 *rotoli* (on mesurait, on ne pesait pas le bronze) furent payés cinquante ducats.

Vingt-quatre roses furent refaites et dix-huit corniches et aussi une des têtes de lion ; ce qui fut estimé vingt et un ducats.

Antoine Russo, pour avoir nettoyé les *vieilles pièces* et refait les pièces neuves, eut deux ducats pour son salaire : c'est bien peu, car enfin c'est lui qui fut l'artiste.

Au cuivre fut mêlé du plomb pour former le bronze, qui, avec le temps, a pris une si belle patine. Il y en eut cinq mesures et demie au prix de 70 grains.

Enfin les moules en terre coûtèrent un ducat.

La dépense totale fut donc de 118 ducats, et 240 grains, soit un peu plus de 500 francs.

Il est utile d'avoir sous les yeux le texte même du document. Je vais donc le reproduire :

« 1693. — Fattura, legnami, chiodi della porta maggiore al Maestro Ignazio Manuto, con aver levato la porta vecchia di piu..... D. 44,50

« Ottone rotola cento quarantotto e tre quarti per accomodo di dª porta, l'istesso che si prese dalla parte di S. Bartolomeo..... D. 50,51 $\frac{9}{12}$

« Fattura di N. 24 rose, N. 18 cornici, ed uno mascharone di leone ch' erano mancati in dª porta..... D. 21,59

« Ad Antonio Russo per politura delli pezzi vecchii e fé anche li pezzi nuovi..... D. 2,00

« Piombo rotola cinque e mezzo per dª opera..... D. 00,70

« Gorgione e Terra per fondere l'ottone..... D. 01,10 »

Tout n'est pas dit encore, même après ces renseignements qui pourraient paraître

1. Ciampini, II, 27.

complets et qui pourtant sont insuffisants, tant les archéologues sont minutieux et difficiles à contenter.

Les panneaux de bronze mesurent chacun $0^m,38$ c. en hauteur et $0^m,27$ en largeur. Ils sont fixés sur une âme en bois, formée de gros madriers, qui, bien charpentés, constituent la porte proprement dite. Cette âme fut refaite en entier par maître Manuto, probablement charpentier ou menuisier.

Pour dissimuler la rencontre des panneaux, on a fait des appliques de bronze, de $0^m,09$ de hauteur, qui encadrent les tableaux dans une saillie ornementée.

Au point de jonction des bordures horizontales et verticales qui se croisent à angle droit, une rose élégante simule la tête de clou qui est censée les relier.

Ces roses sont au nombre de cent, soit cinquante par vantail, et dix par série horizontale des vantaux juxtaposés : il y a donc par battant dix séries horizontales de bordures et cinq seulement de verticales. Vingt-quatre roses ont été refaites, soit un quart. Ciampini ne les reproduit pas, mais de sa part une telle omission ne tire point à conséquence. Elles sont à cinq pétales, dont les bords se replient en dehors, de manière à former une saillie et, au centre, un creux où les étamines sont figurées par des ronds. Les vingt-quatre nouvelles n'ont pas été copiées si fidèlement sur les anciennes qu'on ne puisse les distinguer à une facture un peu différente.

Dix-huit corniches ont été faites à nouveau. Que faut-il entendre par là ? Il y a 72 panneaux, soit 36 par vantail : donc nous pouvons compter 72 corniches ou cadres, non complètement, parce que la même bordure horizontale ou verticale sert à clore deux côtés de panneaux différents à la fois. Dix-huit sur soixante-douze, c'est un quart.

Les corniches ont la forme antique : ce sont des oves opposés, séparés par un filet central et appliqués sur un tore aplati en dessous. J'aurais presque des doutes sur l'authenticité de ces bordures, etcependant le registre des comptes m'oblige à les accepter. J'ai peine à croire qu'en pleine efflorescence romane, à Bénévent où l'art était très émancipé, Oderisio ait copié aussi servilement les types classiques dont il s'éloignait partout ailleurs. En réunissant les deux vantaux, on a dix séries de bordures horizontales ; en les considérant isolément, il y en aurait vingt, deux de trop pour mon compte de dix-huit. Verticalement, je n'arrive qu'au chiffre de dix bandes, soit cinq par vantail. Toutes ces combinaisons échouent fatalement devant l'impossibilité de les concilier avec le registre, qui est formel.

Pourtant je ne cède pas encore et je maintiens que les bandes d'oves ne sont pas primitives (1) ; même, s'il faut les dater, je les descendrai jusqu'au XVI^e siècle, époque d'une restauration qui n'est pas indiquée dans l'histoire, mais qui pour moi est évidente. J'en ai la preuve matérielle dans les portes elles-mêmes.

Au panneau 50, on observe une bande horizontale, et au panneau 66 deux bandes verticales, qui sont certainement les bordures primitives des tableaux. Elles ont le cachet propre au XII^e siècle et leur élégance va parfaitement d'accord avec le talent de l'artiste et les sculptures du linteau et les chambranles de la baie. C'est neuf, original et vivant. Le tore du bandeau se découpe à jour en feuillages gracieux qui courent et s'enroulent. Si ces bordures n'appartiennent pas à la porte primitive, d'où viennent-elles et comment les a-t-on laissées en place ? Seraient-ce des débris empruntés à la porte de

1. Toutefois je dois faire observer qu'en 1266, Nicolas de Pise sculptait une bordure analogue à l'appui de la chaire du dôme de Sienne. On peut en voir la gravure dans *la S^te Vierge* par l'abbé Maynard, p. 185, 190. Les traditions classiques ont toujours été si vivaces en Italie ! Sur une plaque d'ivoire, publiée dans les *Nouveaux mélanges d'archéologie*, t. II, pl. I, je constate, au XII^e siècle, une bordure identique.

St-Barthélemy ? Je le veux bien, mais alors comment expliquer que l'artiste, si bien inspiré pour l'ornementation de ces portes, ait tout d'un coup renoncé à un type qu'il eut l'habileté de varier dans les trois morceaux qui nous restent, pour copier, sans talent de sa part, la froide monotonie d'une bande imitée des Grecs et des Latins ? Ce n'est pas supposable. L'art du moyen âge, même en Italie, n'est pas si impersonnel, et on conviendra sans peine avec moi que les bordures feuillagées sont les vrais cadres des tableaux.

La tête de lion refaite se reconnaît, à première vue, à un modelé et un faire légèrement différent de l'ancien. En ce temps-là, on ne savait ni modeler ni dessiner exactement le moyen âge.

Le livre des comptes parle d'un repolissage général des portes (1). Ce fut un malheur, car nous y perdons une indication précieuse. Quel est le vieux, quel est le neuf ? Le style seul le révèle. Des *pièces neuves* furent fabriquées exprès pour réparer l'outrage des siècles. Quel dommage que le registre ne les ait pas spécifiées ! Ciampini dit vaguement que quarante-quatre morceaux ont été réparés : « Dixi tantum præsulem (card. Orsini) rerum antiquarum conservandarum studiosissimum esse, cùm præsenti anno quo hæc scribo, post celeberrimum provinciale Beneventanum habitum concilium, septendecim episcoporum ac multorum abbatum aliorumque ecclesiasticorum magno numero refertum, indefessam curam et sollicitudinem erga sacras ædes pristino nitori restituendas ostendens, primatialis suæ Ecclesiæ ligneas valvas, æneis laminis obductas, quæ per olitana tempora marcuerant, refecerit ; ac quatuor supra quadraginta portiones æneas deficientes denuo reposuerit, insuper etiam nonnullas fascias æneas, pariter destructas, similiter addiderit. » (II, 25.)

Je prends cette phrase à la lettre ; mais pour bien l'entendre, il est essentiel de la tirer au clair. Pesons-en bien tous les termes. Les portes de bois ont été refaites ; *ligneas valvas refecerit ;* nous le savions déjà par le compte du charpentier. Plusieurs bandes détruites ont été ajoutées : le compte en désigne dix-huit, et en plus, parle des roses omises ici. Or par bandes, il faut comprendre, je pense, le morceau qui va d'une rose à l'autre : il y en a quarante horizontales, par vantail, en tout quatre-vingts ; quarante-cinq sont verticales, soit quatre-vingt-dix pour les deux vantaux ; somme totale, cent soixante-dix bandes. Sur ce chiffre très fort, ôtez dix-huit, qui en est à peu près le dixième, et l'on voit que cette restauration est pour ainsi dire insignifiante. Ciampini l'a donc bien caractérisée en disant : *nonnullas fascias destructas addiderit.*

Les dépenses portent une restauration ou plutôt une réfection *de pièces neuves.* Que sont ces pièces ? Des panneaux entiers ? Ce n'est guère probable, car je n'en vois pas la trace. Un seul, le n° 33, a dû être refait à peu près totalement. D'abord il n'a pas de fond, ni en perspective ni en architecture, ce qui est tout à fait insolite dans l'ensemble de la composition et ne se retrouve qu'au n° 22, dont le champ pourrait être également neuf. Dans la scène du lavement des mains, Pilate m'est suspect ; j'en ai donné la raison iconographique et archéologique. Je n'ai pas le même doute pour le

1. Sans les repolir, le chapitre pourrait mieux veiller à leur entretien en les faisant nettoyer avec soin de temps à autre. La poussière de la rue empâte les reliefs, surtout à la partie supérieure ; c'est choquant à l'œil non moins que désagréable et incommode pour l'étude. Une fois par an, il ne serait ni coûteux ni préjudiciable de forcer les sacristains à s'armer de petits balais pour rendre à la porte une partie de sa beauté d'autrefois. Sans doute, nous n'exigerions pas, comme le fondeur du Mont Gargano, que les portes de Bénévent fussent toujours *brillantes et claires*, mais simplement nous demanderions qu'elles ne soient pas malpropres. Le conseil suivant est bon à retenir : « Rogo et adjuro, rectores Sancti Angeli Michaelis, ut semel in anno detergere faciatis has portas, sicuti nos nunc ostendere fecimus, ut sint semper lucide et clare » (*Bullet. monum.*, t. XLIII, p. 202.)

serviteur, qui pourrait avoir survécu à la mutilation du panneau.

Mais, en faisant concorder le registre et le renseignement de Ciampini, l'identité d'information apparaît aussitôt. Une *pièce* n'est pas,ne peut pas être un panneau entier, pas plus que le mot *portiones* ne comporte des dimensions plus ou moins considérables. Il s'agit donc bien de morceaux rapportés, de mutilations réparées, de trous bouchés, de disparitions effacées. Ces pièces montaient à quarante-quatre : « Quatuor supra quadraginta portiones æneas deficientes denuo reposuerit ».

## VII.

DEUX questions restent à résoudre : Quelle place occupait la porte de bronze à la cathédrale de Bénévent et quel est son symbolisme ?

La façade de la métropole, construite en style roman, est surtout remarquable par sa double série d'arcades superposées, en plein cintre, qui garnissent à la fois le rez-de-chaussée et l'étage supérieur. En bas trois baies rectangulaires sont surmontées d'un tympan cintré et maçonné.

Le maître de l'œuvre, lapicide et sculpteur en même temps, a signé, au linteau de la porte de droite en trois hexamètres latins, disposés sur deux lignes ; je rétablis l'ordre des vers :

✠ HEC STVDIO SCVLPSIT ROGGERIVS ET BENE IVNCXIT

MARMORA. QVE PORTIS TRIBVS ASPICIVNTVR IN ISTIS :

ET QVE PER PVRVM SPECTANTVR LVCIDA MVRVM ;.

A Bénévent, on est un peu arriéré en archéologie. Il n'est pas surprenant qu'on ait pris le change sur ce nom de Roger, qui n'est pas le moins du monde celui d'un archevêque (1), mais d'un artiste marbrier, comme il le dit lui-même. Pour donner une signification aux expressions techniques *studio sculpsit*, *bene junxit marmora*, en accord avec le sens préconçu, on n'a pas reculé devant une entorse infligée à la langue et à la vérité : on les a donc pris au figuré. Heureusement l'archéologie est là pour redresser de pareilles erreurs que je ne suis pas sûr d'avoir déracinées : elle proteste que ces trois portes de marbre sculpté sont bien du milieu du XII^e siècle et non de la fin ou même du commencement du XIII^e. Elles ont été faites avant les vantaux de bronze qu'elles devaient encadrer ; il serait absurde de supposer que leur date d'exécution est postérieure. L'un suit l'autre de très près et c'est encore aux alentours de l'an 1157 qu'il faut chercher la date vraie du montage et de la sculpture des trois baies de la façade, qui, en dehors de ce chiffre et de cette déduction historique, accusent franchement le milieu du XII^e siècle.

La porte centrale, plus ornée que les deux autres, a son linteau et ses pieds-droits sculptés de rinceaux. Au linteau, l'Agneau de Dieu triomphe, ayant sa croix pour trophée. Ses pieds-droits en forme de pilastre, à chapiteau corinthien, offrent des enroulements de feuillage, au milieu desquels se jouent des animaux et oiseaux divers: lion, ours, renard, griffon, faisan, etc. C'est la nature vivante, animée, qui rend gloire à son auteur.

Quatre hexamètres contiennent une prière que le fidèle, en entrant, adresse à la Vierge, titulaire de la cathédrale, afin qu'elle donne place, par le CHRIST qu'elle a enfanté, dans le séjour du repos que l'Agneau illumine de sa vive clarté (1) :

✠ MATER FACTORIS. MATER PATRIS (2).

1. Le cardinal Roger, ancien moine du Mont-Cassin, siégea de 1179 à 1221. Même datées de 1179, les trois baies seraient encore trop jeunes d'une dizaine d'années.

1. « Claritas Dei illuminavit eam et lucerna ejus est Agnus » (*Apocalyps.*, XXI, 23). — L'Agneau triomphant a été sculpté, au XII^e siècle, au linteau des portes de Ste-Pudentienne et de St-Étienne des Abyssins, à Rome.

2. Pierre de Corbeil, archevêque de Sens, au début du XIII^e siècle, commençait une de ses hymnes par cette même pensée : « *Patrem parit filia* ».

AVLA (1) PVDORIS.

AVLA PVDICA DEI LOCA NOBIS DARE (2) QVIEI. ✠

✠ VIRGO PARENS XPI PER XPM QVEM GENVISTI.

VOTA TVÆ LAVDI SOLVENTES QVÆSVMVS AVDI. ✠

Deux socles, historiés de singes affrontés et courbés, pour montrer le vice dompté, surhaussent les pilastres dont ils deviennent ainsi la base originale et non classique.

La porte de bronze descend jusqu'au seuil, mais elle a aussi son soubassement. Les panneaux effigiés demeurent en suspens et leur dernier bandeau n'affleure pas le sol. Par une sage précaution, pour éviter le frottement des pieds, quelques centimètres présentent une ornementation simple qui repose l'œil. Des quatre morceaux qui forment cette petite bande horizontale, deux sont unis. Sont-ce les morceaux primitifs ou des pièces rajoutées ? J'hésite à me prononcer. Les deux autres, qui occupent le milieu et semblent bien faits pour cette place, ont un filet poussé en creux, encadré de cet ornement classique où les perles rondes alternent avec les perles allongées. Est-ce antique ? Est-ce de la renaissance? Puisque cette dernière époque, comme à Troja, a refait les bandes des panneaux en style romain, pourquoi ne lui reporterait-on pas l'exécution de cette rallonge ? Je n'y vois pas d'impossibilité et même cette opinion me paraît la plus vraisemblable.

## VIII.

Le XIIe siècle est la belle époque du symbolisme : il obtient alors son épanouissement le plus complet. Or j'affirme, sans crainte d'être démenti, que nous avons à Bénévent une de ses pages les plus éclatantes.

Que si l'on m'objecte que ce symbolisme n'a pas été indiqué par l'artiste, au moyen de vers latins, comme on le voit ailleurs, je m'empresserai de le justifier en montrant que toute inscription ici était oiseuse, parce que l'esprit saisissait immédiatement le sens caché sous les figures, sans qu'il fût besoin d'un signe quelconque pour éveiller l'intelligence et rappeler à la mémoire des principes populaires, précisément parce qu'ils étaient généraux et non particuliers à tel ou tel thème iconographique.

A l'instar des églises primitives et des basiliques romaines, la cathédrale de Bénévent est occidentée et non orientée. Son abside est tournée vers le soleil couchant, tandis que son autel majeur cherche l'aurore, que regarde sa façade.

La lumière physique qui éclaire nos corps n'est qu'un symbole imparfait de la lumière divine qui illumine nos âmes. Cette lumière morale et spirituelle procède de la Trinité ; c'est l'Église qui le chante dans une de ses hymnes les plus anciennes, puisqu'on l'attribue au docteur S. Hilaire ou plus communément à S. Ambroise (1) :

« O lux, beata Trinitas
Et principalis Unitas,
Infunde lumen cordibus.
Te mane laudum carmine,
Te deprecamur vespere (2). »

---

Antérieurement, l'abbesse Herrade de Lansberg avait écrit, au XIIe siècle, dans l'*Hortus deliciarum :*

« Sol oritur occasus nescius
Et filiæ fit pater filius. »

Sur le pied d'un calice du XIVe siècle, à Eichstadt (*Nouv. mél. d'arch., décorat. d'églises*) p. 259, sont gravés ces deux vers :

« In gremio matris residet sapientia Patris,
Tu mihi nate, pater, et tu mihi, filia, mater. »

Dante dit aussi : « Vergine madre, figlia del tuo figlio ».

Une châsse de la cathédrale d'Amiens (*Nouv. mél. d'arch.*, t. I, p. 29) place ce vers sous les pieds de la Vierge:

« Fert opus auctorem, retinens cum prole pudorem. »

1. Dans l'hymne *O gloriosa* de l'office de la Vierge, S. Fortunat a dit :

« Tu regis alti janua
Et aula lucis fulgida. »

2. Cet infinitif suppose un impératif sous-entendu. On pourrait compléter le sens à l'aide de ce verset du Bréviaire:

« Dignare me laudare te, Virgo sacrata. »

1. Pimont. *Les hymnes du Bréviaire Romain*, t. I, p. 288.

2. Aux vêpres du samedi et de la Trinité. J'ai cité cette

Le matin, la Trinité est invoquée comme la source de la lumière, de la chaleur, de la vie, en un mot, de la grâce.

Cette grâce, rassemblés dans l'enceinte où l'on prie, elle vient, elle entre et pénètre par la triple porte percée à l'orient du temple. S. Paulin nous en avertit et il ne veut pas d'autre signification à la triple baie par laquelle nous entrons dans le lieu saint, comme par le baptême au nom de la Ste Trinité nous devenons enfants de l'Église, et par laquelle aussi, une fois sanctifiés, nous recevons l'effluve bienfaisante des dons célestes :

« Alma domus triplici patet ingredientibus arcu
Testaturque piam janua trina fidem...
Una fides trino sub nomine suæ colit unum,
Unanimes trino suscipit introitu (1). »

Les trois portes symbolisent donc les trois Personnes divines. Quoique égales, elles ont pourtant chacune une affectation spéciale et on ne peut ni les confondre ni les prendre l'une pour l'autre. Ainsi, celle du milieu ne convient qu'au Fils, celle de droite (la droite du spectateur) au Père et celle de gauche au S. Esprit.

Le Père est l'ancien des jours, il s'est surtout manifesté dans l'ancien Testament. Pour cela le nord, où souffle le vent glacial de la mort, lui est consacré. La porte qui avoisine cette région est donc sa porte (2).

Le S. Esprit, *ignis, charitas* (3), règne au midi et représente la loi nouvelle. Aucune porte ne pouvait mieux lui convenir mystiquement que celle du sud.

La porte centrale est réservée au CHRIST, car il a dit dans l'Évangile : « Je suis la porte et c'est par moi qu'on entre (4). » De là, au moyen âge, ce triple courant d'idées qui s'applique sous une triple forme: inscriptions qui rappellent aux fidèles l'enseignement traditionnel (1) ; statue bénissante, placée au trumeau contre lequel battent les vantaux (2); vie tout entière figurée en relief sur le bronze ou le bois de ces mêmes vantaux (3).

A Bénévent, ce dernier système a seul été adopté. Le CHRIST descend des cieux pour racheter l'humanité déchue. Le premier tableau, le plus élevé, représente donc l'Annonciation. Puis toutes les scènes évangéliques se déroulent à la suite et aboutissent à l'Ascension glorieuse, qui a son complément dans l'Agneau apocalyptique du linteau. Après les travaux de cette existence laborieuse (4), commence le repos, l'éternité.

L'Évangile a fourni le sujet de quarante-trois panneaux à l'artiste. C'est plus qu'il n'en fallait ; ce nombre aurait pu être réduit, d'autant que trois panneaux essentiels manquent à cet ensemble. Mais la lacune est facile à combler par la pensée, qui, d'un bond, franchit l'espace non rempli entre ces

hymne telle qu'elle était avant sa réformation malencontreuse sous Urbain VIII.

1. S. Paulin. *Epist. XXXIII ad Sulpit. Sever.*

2. Le baptistère est symboliquement placé au nord. Là le péché originel, suite de la faute commise sous la loi ancienne, est enseveli et l'enfant régénéré passe alors au midi pour s'y réchauffer au soleil de la grâce.

3. Hymne *Veni Creator.*

4. « Ego sum ostium. Per me si quis introierit, salvabitur. » (S. Joann., X, 9.)

1. Au VIe siècle, le pape S. Sixte III fit graver ce distique dans le baptistère de Latran :

« Ad fontem vitæ hoc aditu properate lavandi,
Constantis fidei janua CHRISTUS erit. »

Dom Félibien, p. CLXXXI, a reproduit ces cinq vers que l'abbé Suger, en 1140, inscrivit sur les portes de bronze de la basilique de St-Denis, priant le spectateur de moins admirer l'œuvre en elle-même et sa dorure que sa signification symbolique, car le but était de conduire les intelligences à la lumière vraie, par le CHRIST qui est la porte du ciel :

« Portarum quisquis attollere quæris honorem,
Aurum, nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret,
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi CHRISTUS janua vera. »

A la même époque, l'Agneau appelait les fidèles par les quatre vers qui l'entourent au linteau de la porte de Ste-Pudentienne, à Rome :

« Ad requiem vitæ cupis, o tu, quoque venire ?
En patet ingressus, fueris si rite reversus ;
Advocat ipse quidem viæ dux et janitor idem,
Gaudia promittens et crimina quoque remittens. »

2. Viollet-le-Duc. *Dict. d'arch.*, t. III, p. 244.

3. A Ste-Sabine, sur l'Aventin, à Rome, où les portes sont en bois sculpté et datent au moins du VIe siècle.

4. « Tantus labor » (Prose *Dies iræ*).

deux idées mères qui forment toute l'iconographie de la porte : le CHRIST est la vraie et unique porte, les apôtres et leurs successeurs sont, à son exemple, les seules portes par lesquelles on va au CHRIST.

Donc, pour suppléer aux pages interrompues de ce livre historique, je voudrais, dans un premier panneau, la mission donnée aux apôtres ; dans un second, leur confirmation dans la foi par la descente du S. Esprit ; dans un troisième, l'installation du métropolitain de Bénévent.

Je m'explique. La Pentecôte est le complément de la vie du CHRIST, dont, en iconographie, elle est inséparable, comme en témoignent les portes de St-Paul-hors-les-murs et du dôme de Pise. La série des faits demeure donc mutilée, amoindrie sans ce tableau additionnel.

La grande mosaïque du Triclinium de Latran me suggère les motifs des deux autres panneaux. Le CHRIST envoie par le monde les apôtres, en leur disant: « Allez (1), enseignez les nations, baptisez-les au nom de la Trinité Sainte; » et à côté, le CHRIST, assis sur un trône, remet à S. Pierre les clefs de son double pouvoir spirituel ; puis, vis-à-vis, S. Pierre, aussi sur un trône, donne le pallium à S. Léon III, auteur de la mosaïque. L'apostolat exercé par ce pontife, découle donc directement du Sauveur lui-même : il est le successeur de Pierre, comme Pierre est le vicaire de Celui qui l'a institué à sa place en lui disant : « Tu es Petrus et super hanc petram ædificabo Ecclesiam » (2).

L'apostolicité des Églises, même secondaires, à l'exemple de Rome, s'affirmerait donc dans ces tableaux supplémentaires.

Les évêques sont les portes mineures, établies pour conduire à la grande porte, qui est le CHRIST. Et toutes ces petites portes de se fondre, comme à Bénévent, dans une unité admirable qui seule subsiste et est en vue.

S. Pierre est institué par son maître. A son tour, il institue S. Photin (1); voilà le siège de Bénévent créé. Puis, quand ce siège prenant de l'importance, est érigé en métropole, il s'entoure de suffragants qui reconnaissent sa primauté d'honneur et de juridiction.

L'archevêque seul est assis, car c'est lui qui institue (nous sommes en plein moyen âge). Ses subordonnés viennent humblement à son obédience, mais ils se tiennent debout, avec les insignes de leur ordre et de leur juridiction, qui sont la mitre et la crosse. Bien plus, le métropolitain, comme les suffragants, occupe le centre d'une porte, flanquée de colonnes et amortie en mitre, parce qu'ils sont portes eux-mêmes.

Qui les a appelés ainsi d'un surnom mystique ? S. Augustin. Son texte, inséré au bréviaire romain, à l'office du commun des Apôtres, exige qu'on le médite. Celui qui l'a traduit en plastique, le connaissait très certainement, ou du moins le théologien qui dirigeait sa main le possédait pleinement, puisqu'il revenait fréquemment sous ses yeux dans le cycle de l'office. En l'absence de livres, le bréviaire était une source d'informations constantes, d'accès plus facile, auquel on recourait souvent. Ecoutons donc et goûtons la parole du saint Docteur, qui est devenue la doctrine même de l'Église, lorsqu'elle a jugé à propos de l'insérer dans sa liturgie.

« Quare sunt portæ (Apostoli) ? Quia per ipsos intramus ad regnum Dei. Prædicant enim nobis ; et cum per ipsos intramus,

1. Ciampini, t. II, pl. XXXIX, XL. — L'inscription qui explique la mosaïque est ainsi conçue : *Docete omnes gentes baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus Sanctus ; et ecce ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem seculi.*

2. S. Matth., XVI, 18.

1. « In Christianæ religionis exordio inter primas urbes christianam amplexata fuit (civitas Beneventi) religionem, cum S. Photinum, b. Petri discipulum, primum ac proprium episcopum agnoscit. » (Ciampini, II, 25).

per CHRISTUM intramus. Ipse est enim janua. Et cum dicuntur duodecim portæ Jerusalem et una porta CHRISTUS, et duodecim portæ CHRISTUS, quia in duodecim portis CHRISTUS : et ideo duodenarius numerus Apostolorum. »

Rapprochement curieux. Au siècle où S. Augustin écrivait ces lignes si importantes pour le symbolisme chrétien, l'empereur Valentinien déposait sur la confession de St-Pierre, à l'instigation du pape S. Sixte III, une image d'or où le Sauveur était accompagné de ses apôtres : or chacun d'eux était abrité sous une arcade, que le rédacteur du *Liber pontificalis* qualifiait du nom de *porte* : « Hujus supplicatione obtulit Valentinianus Augustus imaginem auream, cum duodecim portis et apostolos duodecim et Salvatorem, in gemmis preciosissimis ornatam, super confessionem B. Petri apostoli (1). »

Cet arc d'honneur, réservé aux triomphateurs, est donc réellement une porte, mais une porte symbolique. Les apôtres y ont droit les premiers ; puis, à leur exemple, les évêques, parce qu'ils sont leurs successeurs directs et les continuateurs de leur œuvre de régénération par la foi en la Trinité et le baptême.

Donc ce sont de vraies portes que les arcades à l'entrée desquelles se tiennent les évêques de la province de Bénévent, parce que ce sont eux qui ont seuls mission d'amener les fidèles au CHRIST et par le CHRIST au royaume des cieux.

Ce n'est pas tout encore. A Pise, les sujets montent de bas en haut : le CHRIST, qui a pris son humanité sur la terre, de la terre la transporte aux cieux. A Bénévent, il descend pour s'incarner, mais il reste toujours dans une sphère supérieure et quand sa mission est remplie, il remonte vers son Père, après avoir laissé à sa place les apôtres et, après eux, les évêques pour perpétuer jusqu'à la consommation des siècles le bienfait de la rédemption.

La porte est multiple, tout en étant une, parce qu'il n'y a qu'un seul troupeau, qu'une seule bergerie et qu'un seul pasteur. Le vrai pasteur entre par la porte que garde le CHRIST, mais le mercenaire, le voleur, pénètre frauduleusement par ailleurs (1), parce que le CHRIST lui refuse l'entrée de la porte dont il n'est pas digne.

Au temps de la réforme, Hans Sachs publia une piquante satire gravée, qu'a reproduite *l'Histoire de la caricature* et que M. Thomas Wright a ainsi commentée : « Elle est intitulée : *Le bon et le mauvais Pasteur* et a, comme texte, les premiers versets du dixième chapitre de l'Évangile de S. Jean. Le bon et le mauvais pasteur, c'est, comme on peut le supposer (pour une œuvre protestante), le CHRIST et le pape. Ici l'Église est représentée par un édifice qui n'est pas très fastueux ; l'entrée, en particulier, est une simple construction de bois. JÉSUS dit aux Pharisiens : « Celui qui n'entre pas par la porte dans la bergerie des brebis, mais qui y monte par un autre endroit, est un voleur et un larron ; mais celui qui y entre par la porte est le pasteur des brebis. » Dans la gravure, le pape, jouant le rôle du pasteur mercenaire, se tient sur le toit de la partie la plus élevée (le chœur) de l'édifice, indiquant une fausse route au troupeau des chrétiens et bénissant ceux qui grimpent sur la bergerie. Au-dessous de lui, deux hauts dignitaires pénètrent dans l'église par une fenêtre, tandis qu'au-dessous d'eux, sur le toit moins haut (de la nef), un moine montre aux passants le chemin de l'escalade. A une autre fenêtre, un moine étend les bras pour exciter les gens à monter ; et un personnage à lunettes, destiné sans

1. V. pag. 9 de l'édition que j'ai publiée à Oxford sous le titre : *Inventaria ecclesiarum urbis Romæ.*

1. « Qui non intrat per ostium in ovile ovium, sed ascendit aliunde, ille fur est et latro. Qui autem intrat per ostium, pastor est ovium.» (*S. Joann.*, x, 1, 2.)

doute à personnifier les docteurs de l'Église, regarde dehors, par une ouverture pratiquée au-dessus de la porte d'entrée, pour épier ce que fait le bon Pasteur. A droite, du côté de l'église occupé par le pape, les seigneurs et les grands entraînent le peuple dans la bonne voie, mais ils sont arrêtés par les cardinaux et les évêques qui leur barrent le chemin de la porte et leur montrent d'une façon très énergique celui qui mène sur le toit. A la porte se tient le Sauveur, qui a le rôle du bon Pasteur: il a frappé à la porte et le portier la lui a ouverte. Les vrais disciples du CHRIST, les évangélistes, montrent le chemin à l'homme de bien solitaire qui vient par cette route et qui écoute avec une calme attention les maîtres de l'Évangile, tout en ouvrant sa bourse pour faire l'aumône au pauvre accroupi près de là. On voit à gauche, dans la distance, le bon Pasteur suivi de son troupeau docile à sa voix; à droite, le mauvais berger qui, après avoir, avec ostentation, rassemblé ses moutons autour de l'image de la croix, les abandonne et prend la fuite à l'approche du loup. » (pag. 235-296).

En soi, cette gravure est odieuse et fausse, parce qu'elle applique à l'Église romaine ce qui doit être retourné contre l'Église établie et réformée ; mais au fond l'idée n'en est pas moins juste, car elle repose sur le texte de S. Jean, qui est rendu de cette façon plus sensible aux yeux du vulgaire.

Il n'y a de portes que là où sont de vrais évêques, canoniquement institués, et encore ceux-ci doivent-ils adhérer à la porte centrale, qui est le CHRIST, vivant en eux, pour le bien des peuples.

Voilà ce que nous enseignent d'une manière éloquente les panneaux du bas de la porte de bronze. Bien plus, ils montrent les évêques unis au CHRIST par une chaîne non interrompue et placés eux-mêmes plus à proximité que « Celui qui règne dans les cieux, » comme dit Bossuet, des fidèles confiés à leur vigilance. C'est pourquoi ils occupent la partie inférieure de la porte.

Que seront ces pasteurs, au milieu desquels le lion et le griffon sont représentés deux fois chacun, avec un anneau pour saisir les portes et s'y cramponner ? Ils seront forts et vigilants, prompts au bien et tenaces à leurs devoirs, intrépides au combat et hardis dans la lutte. Le lion, roi des animaux par sa force: « Est leo regalis omnium animalium et bestiarum, leo fortissimus bestiarum » *(S. Gregor. Magn.)* (1), figure au premier chef le CHRIST qui cache sa divinité sous une forme d'esclave, « Missus a sempiterno Patre, operuit intelligibilia sua, id est deitatem (2) » et s'endort sur la croix: « Corporaliter Dominus meus obdormiens in cruce et sepultus, deitas ejus vigilabat ; ecce enim non dormitabit neque obdormiet qui custodit Israël (3), » mais ressuscite vainqueur du démon : « Vicit leo de tribu Juda » (4). L'évêque, à l'instar de Celui qu'il s'efforce d'imiter, est surtout un pasteur vigilant ; il veille pour que son troupeau ne soit pas mangé par les loups, contre lesquels d'ailleurs il a force et énergie pour le défendre. Docteur sévère, il veille surtout à l'intégrité de la doctrine qu'il a acquise par la science : « Catulus leonis... Apostoli (5), » dit Raban Maur, et S. Grégoire-le-Grand ajoute : « Leones, severi doctores ;... debent esse scientiæ plenitudine doctores instructi, ut et boum mansuetudinem teneant et leonum fortitudinem non amittant (6). »

1. Physiologus. *Mél. d'arch.*, t. II, p. 107.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 109.
4. Apoc. V, 5. — « Leo CHRISTUS, ut : « Vicit leo de tribu Juda, » ..... Fortis spiritualiter, ut : « Justus quasi leo » (*Raban. Maur.*)
5. *Spicileg. Solesmen.*, t. III, p. 53.
6. *Ibid.* — Le bœuf apparaît sculpté, en fort relief, au-dessus du premier étage de la façade, où il alterne avec des lions. S. Grégoire vient de nous apprendre qu'il symbolise la mansuétude et le lion la force.

Il y avait encore des lions couchés aux côtés des portes (ils ont émigré à l'archevêché). L'auteur des *Distinctions*

Le griffon est pris ordinairement en mauvaise part. Cependant il y a deux côtés bons dans sa nature : il vit dans les déserts et n'en sort que pour chercher sa proie ; il s'élance dans les espaces aériens. L'évêque n'est-il pas aussi l'homme de la solitude et de l'étude, qui ne se dérobe à sa retraite silencieuse que pour capturer les âmes et les arracher au démon ? Puis n'est-il pas aussi ce *pont* qui unit la terre au ciel, en sorte que sa conversation habituelle est plutôt dans les cieux, « Nostra autem conversatio in cœlis est. » *(S. Paul. ad Philipp., III, 20.)*

Le chanoine Auber (*Hist. du Symbolisme*, t. III, p. 465) fait du griffon le symbole de la vigilance. Dante, au XIIIe siècle, dans la *Divine comédie*, le considérait comme emblème du CHRIST, à cause de sa double nature d'aigle et de lion. Or, l'aigle c'est encore le CHRIST, rajeunissant sa jeunesse et prenant son vol vers le soleil de justice : « Renovabitur sicut aquilæ juventus tua..., volans in altitudinem solis justitiæ JESUS CHRISTUS. » (*Mél. d'arch.*, t. II, p. 165.)

L'artiste a donc, dans les anneaux, insisté sur la force et la vigilance que doivent avoir les évêques.

Lorsqu'en 509 Clovis fonda l'église de Moissac, il vit en songe « deux griffons, tenant dans leur bec des pierres, se transporter dans une vallée, » qu'il choisit pour la construction (*Bulletin arch.*, t. III, p. 130). Or, ces deux griffons représentaient les deux premiers abbés S. Amand et S. Ansbert (1).

La vie du CHRIST entraînait, comme conséquence, la représentation de ses ministres, comme celle des ministres exigeait qu'on remontât à la source du pouvoir épiscopal. Ces deux ordres de faits se complètent mutuellement. Qui a pu motiver un tel choix, unique en iconographie et cependant très rationnel ? L'histoire se taisant, tâchons d'y suppléer. Un événement saillant a dû faire jaillir cette étincelle. Est-ce la bulle d'Adrien IV ? J'aime à le croire. La métropole venait de s'accroître, une nouvelle étendue de territoire lui était échue. L'occasion était favorable pour s'affirmer dès son origine ; elle le fit, en inscrivant tous ses pontifes à la suite du métropolitain. L'idée était ingénieuse et elle exprimait l'entrée en possession d'un droit nouveau.

Peut-être aussi Bénévent, à ce propos, vit-il siéger un concile provincial, où se vérifièrent, pour ainsi dire, les pouvoirs de

*monastiques* y voit un nouveau symbole des prélats, mais qu'il ne sépare pas du symbole des bœufs, parce que ce dernier tempère ce que le premier peut avoir d'excessif. « Per leonem terror severitatis significatur ; unde « In basibus templi » (III Reg., VII, 29). Bases templi sunt Ecclesiæ prælati, qui firmamentum esse debent et sustentamentum cæterorum. In his inseparabiles debent esse comites severitas disciplinæ et lenitas misericordiæ, ne aut justitia rigida aut lenitas sit remissa. Harum alteram, id est lenitatem, quidam de nostris abbati suo deesse conquestus est, dicens :

Es leo terribilis, sed non es bos socialis :
Unde decens basis non es, bobus tibi rasis.

« Leones, præpositi Ecclesiæ ; unde in templo Domini leones cum bobus ex ære fieri in basibus templi præcipiuntur » (Pitra. *Spicileg. Solesm.*, t. III, p. 51, 55).

Les lions, à la base du temple, montrent la force des prélats, en tant que *soutiens :* au sommet, les bœufs rappellent la douceur de ceux qui sont le *firmament* des fidèles. Les textes cités sont contemporains du monument qu'ils expliquent.

1. Mme Félicie d'Ayzac a donné une étude très complète et très attachante sur le *symbolisme du griffon dans l'art chrétien du moyen âge.* (*Rev. de l'art chrét.*, t. IV, pag. 241 et suiv.). Elle y montre cet animal hybride « emblème du Sauveur », quand il est « pris en bonne part »; mais « pris en mauvaise part », il représente « les oppresseurs, les hypocrites, le démon. »

Les deux sens mystiques sont applicables à la porte de Bénévent. On peut attribuer aux lions la signification des bons pasteurs et aux griffons celle des mauvais, dont il importe de préserver le troupeau : les griffons symboliseraient alors les intrus.

Mme d'Ayzac, si profonde sur la matière, revient sur ce sujet dans son ouvrage : *Les statues du porche septentrional de Chartres.* Page 69, elle fait du griffon un triple symbole « de science, de vigilance et de défense, » trois qualités qui conviennent parfaitement aux pasteurs chargés d'instruire, de garder et de protéger le troupeau confié à leurs soins.

Le griffon est donc, aux anneaux de la porte, le digne pendant du lion et tous les deux doivent se prendre ici uniquement en bonne part.

tous les suffragants ? Cette opinion n'est pas à dédaigner, car quelle province fut plus célèbre pour ses conciles, renommés dans le monde entier ? La pensée que je suggère ici a dû frapper le cardinal Orsini, dont l'esprit avait, dans le passé, des regards profonds. Et il en fut tellement pénétré que, constatant la date de la restauration, il fit entrer dans le corps de l'inscription la mention du concile que lui-même venait de tenir dans sa métropole, comme pour relier deux époques si éloignées.

Je voudrais, après cette description minutieuse destinée à faire valoir ces portes, que le voyageur, avant d'entrer dans l'église métropolitaine, voulût bien s'arrêter à les contempler et je lui dirais volontiers, en empruntant l'inscription placée sur les portes de bronze de l'église de Monte Sant-Angelo, au Gargano : « Rogo vos, omnes qui hic venitis causa orationis, ut prius inspiciatis tam pulchrum laborem. » Oui, ce *travail* est vraiment *beau* et mérite qu'on lui consacre quelques instants d'attention.

## IX.

J'AIME le passé pour lui-même et je me plais à en scruter les obscurités. Je l'aime surtout en vue du présent. Toute étude qui n'aurait pas l'un de ces deux buts déterminés, serait oiseuse et stérile. Se dérober aux tristesses du présent peut avoir son charme, mais profiter des leçons léguées par nos pères a aussi son utilité.

Cette utilité pratique ressort comme conclusion de cette longue étude.

L'église monumentale du Sacré-Cœur, qui se construit à Paris sous la direction de M. Abbadie, est en style roman du XII^e siècle. En s'inspirant de St-Front de Périgueux, copié sur St-Marc de Venise, elle a pour type originaire Ste-Sophie de Constantinople, modifiée par l'art français. Elle n'en reste pas moins byzantine de conception et de type. Où trouvera-t-on mieux qu'à Bénévent le modèle des portes de bronze qui doivent clôre sa baie principale ? Nulle part ailleurs. Style et époque concordent de tous points.

Le CHRIST envisagé dans sa vie entière, voilà l'idéal de l'iconographie du Sacré-Cœur, car par l'Incarnation et la Rédemption, il a montré, manifesté son amour immense pour les hommes qu'il a aimés jusqu'à la fin (1).

Si vous voulez allonger les scènes évangéliques, demandez aux portes de Pise et de St-Paul-hors-les-Murs quelle place assigner aux prophètes, qui ont annoncé la venue du Rédempteur et aux apôtres, qui ont proclamé par toute la terre sa divinité. Puis, en cas où cela ne suffirait pas encore, ouvrez ce poème par la chute de l'homme, la promesse du rachat et l'annonce de la conception immaculée de Marie, qui, de son pied vainqueur, écrase la tête du serpent infernal. Terminez ces pages brillantes par le triomphe du CHRIST dans les cieux, où les anges qui forment sa cour, chantent sa gloire, et là vous le ferez voir s'occupant toujours de ceux qu'il a créés et rachetés, leur ouvrant les trésors de son cœur pour les consoler, et enfin la France, dans un élan d'enthousiasme, vouant, à Paris, près de ce siège fondé par St-Denis, disciple des apôtres, une église votive d'hommage et de réparation (2).

1. « In finem dilexit eos. » (*S. Joann.*, XIII, 1.)

2. Le souvenir de la France, évangélisée au 1^er siècle, revivrait dans plusieurs panneaux, dont les personnages ne peuvent nous être indifférents. S^te Marthe est morte à Tarascon, S^te Madeleine à la Ste-Baume, S^te Véronique à Soulac, S. Zachée à Roc Amadour : voilà les premiers apôtres. Avec eux vinrent des évêques, S. Lazare, à Marseille ; S. Maximin, à Aix ; S. Martial, à Limoges ; S. Ruf, fils du Cyrénéen, à Avignon ; l'aveugle-né, à S. Paul-trois-Châteaux ; le proconsul Sergius Paulus, à Narbonne ; à Béziers, S. Aphrodise, grand-prêtre du temple de Mercure à Héliopolis, lors de la fuite en Égypte ; sans parler de ceux que députèrent S. Pierre et S. Clément : S. Eutrope, S. Sixte, S. Julien, S. Trophime, S. Saturnin, etc. La cause de l'apostolicité de nos églises est actuellement gagnée et ce sera, dans l'histoire, l'honneur de notre temps d'avoir vengé les traditions les plus anciennes et les plus sûres, tardivement mises en doute et suspectées comme apocryphes.

Les Anglais, qui sont des gens pratiques, auront fait connaître les portes de Bénévent en vulgarisant leur photographie, à qui cette dissertation vaut une réclame. Je termine par ce conseil : qu'ils aient maintenant le courage, pour leur superbe musée industriel de South-Kensington, de faire mouler cette grande page d'iconographie chrétienne, que les archéologues viendront certainement étudier et que les artistes ne tarderont pas à reproduire et à copier.

Si ces pages devaient amener un pareil résultat, je serais heureux de l'avoir provoqué par une publication dont le but premier était de payer mon tribut d'admiration à une œuvre pas assez connue du XIIe siècle et au nom à peu près ignoré d'Oderisio Berardi, une des gloires artistiques de Bénévent.

X. Barbier de Montault,
*Prélat de la Maison de Sa Sainteté.*

# Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes (à propos de Munkaczy).

## Lettre à M. D. Laverdant, membre de la Société de Saint-Jean.

I.

EN abordant l'étude analytique du CHRIST *devant Pilate* (1), vous recherchez quelle est « la » cause première et la » plus générale de l'effet » produit par l'œuvre » de Michel Munkaczy. » — Vous répondez que c'est « la réalité vivante, la vie, la » vie opulente, puissante... » Non seulement vous constatez cette « réalité vivante »; mais vous félicitez hautement l'artiste d'en avoir animé son œuvre. Je n'ai, pour ma part, aucune objection contre ce jugement.

Pressentant que d'autres soulèvent des objections, vous entrez immédiatement en campagne pour repousser l'attaque, et, en tacticien habile, vous allez reconnaître les ennemis. Vous en apercevez deux et sur chacun vous appliquez son étiquette : l'un est *l'antique*, l'autre est *le moyen âge*. Bientôt vous personnifiez : ce sont, d'un côté, les académiques; les pré-Raphaëlistes, de l'autre. Donc, dans votre pensée, la « réalité vivante », que vous louez en Munkaczy, peut se trouver en contradiction, d'une part, avec le système académique et d'autre part, avec le pré-Raphaëlisme.

Pour la première contradiction, je n'hésite pas à reconnaître avec vous qu'elle existe. J'hésite encore moins à emboîter votre pas pour aller défendre Munkaczy contre le parti-pris académique. — Sur le second chef de contradiction que vous indiquez, je demande à mon cher confrère une explication préalable pour éviter tout malentendu.

N'allez pas croire que je veuille moi-même contredire notre artiste au nom du pré-Raphaëlisme. Après l'avoir soutenu d'une main, irais-je sur un même terrain, le combattre de l'autre? C'est tout le contraire que j'entreprends. Je veux essayer de montrer que, sur le chapitre de « la réalité vi- » vante » on ne peut attaquer ni Munkaczy ni personne au nom du pré-Raphaëlisme. En d'autres termes, je veux défendre le pré-Raphaëlisme contre la supposition qu'on puisse s'en faire une arme pour combattre « la réalité vivante ». Je contredis une assertion très répandue, reproduite par vous-même, à savoir : « Que jusqu'au XV^me^ » siècle, l'art ait eu à un faible degré le » sentiment de la vie. » Je m'élève surtout contre les raisons qu'on donne pour appliquer, chez les artistes antérieurs au XV^e^ siècle un prétendu système « de » dessécher et anéantir les corps. » Je le fais parce que, d'après ma conviction, il n'a jamais existé aucune idée semblable dans la tête de ces artistes, et qu'on ne rencontre rien de semblable dans leur œuvre.

1. *Revue de l'Art chrétien.* — Juillet-Septembre 1881. — *Le* CHRIST *devant Pilate*, conférence faite à la Société de St-Jean, par J. D. Laverdant, suivie des appréciations des critiques d'art de la presse française, avec une photographie du tableau et une photographie de la figure du CHRIST. Paris. — Palmé et Dentu. — 1881.

II.

POUR ce qui est de l'idée même, je ne connais rien, en effet, d'où l'on puisse induire que les artistes antérieurs à Raphaël, et même au XVe siècle, se soient jamais mis volontairement et de parti-pris en lutte contre la nature. S'ils sont restés quelquefois incomplets sous ce rapport, c'est par impuissance de faire mieux : on ne connaissait pas encore bien la perspective : on ne s'était pas encore plongé avec amour dans l'étude du nu. Si ces artistes ont mal emmanché quelques articulations, s'ils n'ont pas placé quelques personnages bien droit sur leurs jambes, s'ils ont rendu imparfaitement quelques muscles, ce n'est pas la bonne volonté qui leur a manqué. Leur intention ne fut jamais de produire des figures maladroites, émaciées et exsangues. Bien au contraire, fidèles à la doctrine de l'Église, ils étaient pleins de respect pour la nature et spécialement pour la nature humaine, qui est l'une des natures de Jésus-Christ. Ils ont cherché à faire des êtres naturels et vivants. En outre, ils ont voulu imprimer à chacun de ces êtres les signes extérieurs de son caractère et de sa position.

Cette opinion est celle du comte de Grimouard de St-Laurent, un des meilleurs juges que j'aie rencontrés : « Envisagée » comme moyen, dit notre confrère, l'ob- » servation des lois naturelles, de l'imita- » tion, pourvu qu'on sache choisir et régler » toutes choses, eu égard aux sentiments » et aux idées, n'a rien qui ne soit conforme » à l'idéal le plus chrétien. Que les artistes » les mieux inspirés aient cherché, comme » les autres, à mettre à leur service la régu- » larité des proportions, le relief des formes, » le jeu exact des articulations, la vérité » dans la perspective ; rien de mieux. Ils » devaient le faire et l'on ne prouvera jamais » que systématiquement ils s'y soient refu- » sés. Ils profitaient des études accomplies, » des procédés acquis. » *(Guide de l'art chrétien* I. 80.)

III.

LES artistes antérieurs au XVe siècle pourraient avoir été animés, à l'égard de la nature, des bonnes intentions que M. de Grimouard et moi, à sa suite, leur attribuons, et ne les avoir jamais réalisées ; « car, dit « encore le confrère déjà cité, riches sur- « tout des dons de l'âme, ils paraissaient « quelquefois plus lents que les autres à « atteindre le niveau commun. » Je vais essayer de faire voir, par des exemples, que non seulement ils avaient l'intention d'être naturels, mais qu'ils ont réalisé cette intention.

Qu'il me soit permis de signaler, au préalable, les erreurs de jugement auxquelles on s'expose en appréciant une époque sur quelques échantillons seulement, ou d'après telle branche de l'art qui a pu être arriérée. Ainsi, au XIIIe siècle en France, la sculpture avait atteint une telle perfection qu'il est impossible de ne pas la rapprocher de celle de Phidias, tandis que l'art de la miniature y était alors moins avancé et ne représente pas, par conséquent, le niveau de l'art français à cette époque incomparable. Je vais prendre un exemple pour expliquer ma pensée et, si vous permettez, ce sera dans le règne animal.

Si vous jugiez seulement d'après les miniatures de la plupart des manuscrits, vous concluriez que le XIIIe siècle ne savait pas représenter « la réalité vivante » des chevaux. Étudiez, au contraire, sur de nombreux sceaux de la même époque, les coursiers lancés au galop (qu'on n'a pas assez admirés) ; vous reconnaîtrez que ces nobles animaux tiennent parfaitement leur place entre les plus beaux, entre les chevaux des Panathénées et le cheval de Bartolomeo Colleone, ou ceux de Géricault. De même,

avant la découverte du gros bonhomme trappu qui est au musée de Boulacq, beaucoup d'amateurs ne se doutaient pas que l'art égyptien primitif pût atteindre (ou descendre) à ce réalisme bourgeois.

Je pourrais multiplier à mon gré de tels exemples ; mais j'ai hâte d'arriver à la démonstration que j'ai promise sur la représentation de « la réalité vivante » avant Raphaël.

## IV.

A CET effet, j'appellerai votre attention sur quelques œuvres du moyen âge relevées dans les trop rares ouvrages que j'aie à ma disposition en cette contrée lointaine, et qui ne sont pas malheureusement de première main. Vous connaissez les originaux : la démonstration n'y perdra rien.

*XIII^e siècle.* Les deux statues qui représentent l'Annonciation à la cathédrale d'Amiens. (*Jésus-Christ*, par Veuillot, page 55).

— Dans le même monument, la sainte Vierge et le vieillard Siméon. (*Guide de l'art chrétien*, I, 59.)

— A la cathédrale de Strasbourg, les deux vierges folles ne sont pas du tout repoussantes par la maigreur, et le statuaire, antérieur au XV^e siècle, les a attifées assez coquettement, comme il le fallait. (Veuillot, page 508.)

— Dans la grande composition attribuée un peu légèrement à Cimabué, la sainte Cécile triomphante a un aspect très vivant, ainsi que les personnages représentés en petite dimension. (*S^te Cécile*, par Dom Guéranger, à la page 246.) Les figures postérieures du Pinturicchio, de Francia, de Raphaël, du Dominiquin et de Paul Delaroche ne sont pas plus naturelles. La représentation attribuée à Cimabué est si peu anémique qu'un juge compétent reproche à la figure principale de dépasser le degré de force qu'il y fallait. (*Guide de l'art chrétien* V, 497.)

— L'ascétique sainte Élisabeth est représentée avec beaucoup de vie dans la statuette si largement drapée à la collégiale de Marburg. (*S^te Elisabeth*, par Montalembert — au frontispice de la 6^e édition.)

— Dans l'ouvrage de Veuillot, à la page 505, le chevalier qui reçoit la communion est tellement réel (je ne dis pas réaliste) dans son accoutrement du temps, qu'on pourrait copier ce relief pour confectionner un costume de guerrier du XIII^e siècle. Est-ce l'anéantissement, ou de la couleur locale ? Émacié tant qu'on voudra ; mais nul n'aimerait à recevoir un coup de ses vigoureux poings. Et j'en dirai autant du brillant Henri de Metz, à qui l'apôtre des Gaules donne l'oriflamme en la cathédrale de Chartres (Charton, *Histoire de France*, I, 405,) ainsi que de certain seigneur et de certains sergents et archers peints sur des miniatures du XIV^e siècle. (Même ouvrage, I. 449, 461 et 469.) Voilà des gaillards que la préoccupation « de dessécher et amoindrir leur corps » n'a jamais empêchés de prospérer.

— Pour rentrer dans le XIII^e siècle, je citerai (Même ouvrage, I, 441), sur un vitrail d'Amiens, le vigoureux boucher qui va asséner très dextrement un coup de sa grosse massue sur un gros bœuf, très bien planté lui-même sur ses grosses jambes.

En général, les artistes du moyen âge n'ont pas dédaigné la vie, la vie exubérante même ; mais ils l'ont placée.... à sa place. Ils ont approprié la représentation au sujet avec beaucoup d'art et de tact. Ils n'allaient pas copier une femme épaisse de corps et d'esprit pour représenter la Reine des Anges. Ils ne choisissaient pas non plus une poitrinaire ; mais Giotto représentait une femme décharnée pour marier la Pauvreté à saint François, en même temps qu'il idéalisait cette figure avec une puissance qui n'a pas été surpassée. D'un autre côté, dans un travail moins sérieux de sa nature, sur une

miniature du roman de la Rose, (Charton, I. 386) la Pauvreté est représentée, comme il le fallait, d'une manière assez réaliste, par une commère passablement abrutie qui, avec sa mante effrangée, ses bas troués, sa gamelle vide, aurait pu servir de modèle à Callot : on lui donnerait un sou ; mais on n'aurait jamais l'idée de la marier à saint François. Cette force et cette appropriation à tous les sujets, c'est l'art par excellence ; il n'y a rien au-delà.

Voyez encore, pour le contraste, dans le jardin du Plaisir, comme se pavanent d'élégantes dames et de pimpants cavaliers, qui ne sont ni anéantis, ni desséchés (Charton, I. 386 et 387). Toutes ces figures sont naturelles ; mais la Pauvreté de Giotto est aussi naturelle, dans le sens esthétique, que le gros boucher ou la vieille commère de tout-à-l'heure. Est-ce que l'idéal ascétique est moins naturel que l'idéal bourgeois ? Il faut s'entendre sur les mots.

— Voici maintenant un vitrail de l'ancienne sacristie de Saint-Denis. (Charton, I. 375.) Le personnage qui aide saint Louis à enterrer les restes humains, et un autre assistant se bouchent le nez sans façon. Ils observent, il est vrai, la discrétion qu'impose la présence d'un si grand saint, leur maître ; mais la physionomie rend d'une manière très réelle la grimace que la sensation de la puanteur provoque naturellement chez qui n'est pas monté à la hauteur de saint Louis. A côté de l'ascétisme rayonnant sur la figure du saint, qui respire déjà réellement les parfums du paradis, voilà donc, avant Raphaël, une autre « réalité vivante » à faire frémir tous les académiques. (Je ne dis pas les académiciens !)

Vous vous refusez rarement à vous-même, cher confrère, le plaisir d'une digression ; vous me permettrez donc d'ouvrir ici la parenthèse.

(Gros, qui avait peu étudié les verrières pré-Raphaëlistes, a opposé le même geste d'un assistant subalterne à la placidité du général Bonaparte touchant les pestiférés à Jaffa. J'aime ce tableau ; il ne présente pas, il est vrai, les mêmes qualités hors ligne que *le champ de bataille d'Eylau ;* mais il en a une autre : Gros s'y est élevé au surnaturel héroïque, lequel demeure au-dessous du surnaturel religieux, mais a bien sa valeur. Gros, du reste, n'a jamais été considéré comme un pur par les académiques, qui n'ont pas dû lui pardonner « la réalité vivante » de ce nez bouché, comme ils reprocheraient la même incongruité à Giotto dans la résurrection de Lazare. (Veuillot, page 232.) Quelle idée aussi a eue Gros de vêtir les militaires de l'uniforme qu'ils portaient ! Passe s'il les avait habillés en Romains, mieux encore s'il ne les avait pas habillés du tout.)

— *XIV^e siècle.* Il y a une analogie saisissante entre le sujet qui a si heureusement inspiré Munkaczy et celui de Jésus au milieu des docteurs : Munkaczy en pourrait faire un heureux pendant. Il y aurait, d'un côté, le Juge devant les juges, de l'autre, le Docteur au milieu des docteurs. Veuillez donc reprendre à la page 65 le livre de Veuillot. Vous y trouverez, de la main de Giotto, des têtes de docteurs juifs très étudiées, très vivantes, très appropriées, très personnelles, dont notre artiste du XIX^e siècle aurait pu s'inspirer pour son prétoire. Je dirai la même chose de la descente aux Limbes. (Même ouvrage, page 308.)

— Dans le premier de ces tableaux, les docteurs juifs sont remarquablement ventrus, particularité que Rio reproche à Giotto et à Taddeo Gaddi; (I. 263, édition de 1874) mais où l'on peut voir grouiller la tourbe juive la plus pittoresque, la plus romantique, la plus réelle et la plus naturelle, c'est à la gauche de Notre-Seigneur dans le pathétique crucifiement de Duccio. (Même ouvrage page 305.) Avec d'autres

procédés, cette représentation est aussi vivante qu'une peinture de notre brave Eugène Delacroix.

— Où, dans les œuvres romantiques, trouverez-vous plus de « réalité vivante » que dans la barque de Taddeo Gaddi, quand Jésus marche sur l'eau ? (Même ouvrage, page 153.)

— Voyez aussi comme est étudiée et vivante cette miniature de la Bibliothèque nationale, où saint Nicodème et Joseph d'Arimathie réclament de Pilate le corps du Sauveur, en présence des deux plus beaux Juifs qu'on puisse imaginer, et les plus réels. (Même ouvrage, page 315.)

Ces exemples pourraient être multipliés presque à l'infini ; mais il faut se borner. Je n'indiquerai plus pour le XIVe siècle que le Jugement dernier d'Orcagna. (Même ouvrage, page 262.) Les damnés vous font-ils l'effet d'avoir anéanti et desséché leurs corps pendant qu'ils étaient sur la terre ? Ne voit-on pas que plusieurs ne seraient pas là s'ils s'étaient émaciés de leur vivant par les mortifications de la chair ? L'élève du Giotto a voulu rester dans la nature en exprimant cette réalité.

A mon sens, il y a réussi tant par l'opposition avec les élus que par la profondeur, la variété et l'intensité des expressions dans les deux groupes.

Je ne puis cependant me retenir d'un dernier retour sur l'ami de Dante, sur le maître d'Orcagna. Giotto a exprimé comme personne l'élan de la tendresse dans le *Noli me tangere* (Veuillot page 327 — Rio, I. 251,) et l'autorité dans la *Résurrection de Lazare*. (Même ouvrage, page 232, à Assise et à Padoue.) Le geste du Christ ressuscitant Lazare est encore plus beau que celui de saint Paul à Athènes, par Raphaël. (Même ouvrage, page 355.) C'est avec le mouvement des bras que le pré-Raphaëliste a produit ces prodigieux effets d'autorité et de tendresse.

## V.

*XVe siècle.* Je n'admettrais pas davantage que Fra Angelico lui-même pût jeter à Munkaczy la pierre de « la réalité vivante. »

Plusieurs de ses damnés, dans le *Jugement*, sont visiblement des luxurieux, d'autres des orgueilleux. — Dans le monde céleste, le Maître a-t-il voulu faire échec à la nature ? Analysons. — Ses anges donnent la vision d'êtres non incorporels, mais pourvus d'un corps différent du nôtre; n'est-ce pas la réalité naturelle et vivante des anges ? — Les saints ont aussi de vrais corps : la doctrine l'exige : « *In carne mea videbo Salvatorem meum.* » L'artiste nous fait reconnaître que ce sont des corps ressuscités, transfigurés, incorruptibles; s'il eût fait autrement, le Beato se fût mis en contradiction avec *la nature* des saints. La sainteté est un état aussi naturel que l'état militant ou celui de pécheur. Je ne reconnaîtrai jamais qu'un saint en adoration soit moins naturel qu'un Juif insultant Jésus-Christ : c'est le dernier qui est dénaturé.

Il faut aller jusqu'au bout dans cette voie. Rien de plus surnaturel que l'affranchissement de la loi de pesanteur. Eh bien ! M. de Grimouard loue, avec raison, Giotto et son école d'avoir jeté des corps dans l'espace « comme » « effet naturel. » (I. 71.) Que gagnerait l'impression religieuse à ce que ces corps menacent de culbuter la tête en avant, ou à ce qu'ils soient péniblement supportés par des nuages de plomb ?

Il ne vous aura pas échappé, cher confrère, que, même dans l'atmosphère de la Béatitude, l'ange de Fiésole a su appliquer une individualité à chaque être, non pas une individualité quelconque, mais celle que l'être représenté avait sur la terre pour autant qu'on la pût connaître. La figure de S. Dominique, dans le *Couronnement*, n'est pas seulement une tête d'expression très naturelle et très vivante ; elle est la tête

de S. Dominique. — A Saint-Marc et dans le *Couronnement*, saint Thomas d'Aquin a conservé son physique de taureau, que vous retrouverez également dans les compositions essentiellement mystiques consacrées à sa glorification par Taddeo Gaddi, Benozzo Gozzoli (Veuillot — page 429,) Filippo Lippi, ainsi que dans la grande composition de Crivelli, qui est à Londres dans la galerie nationale. (Ce dernier portrait n'est pas sans quelque analogie de tournure avec le portrait de Bertin de Vaux, par Ingres, toute proportion gardée entre la *Somme* et les *Débats*.) Ce n'est pas anéantir les corps que de produire des portraits comme ceux que nous avions de Dante et de St Thomas d'Aquin, avant Raphaël (1).

## VI.

JE m'aperçois que j'ai un peu brouillé les siècles. Vous y mettrez bon ordre dans votre esprit : je résume. Nous aimons les mêmes choses ; nous repoussons les mêmes choses. S'il y a une différence entre nous (et non un différend) c'est dans la manière de s'exprimer; mais l'expression a son importance, car elle induit en jugement. Ce que je désirerais, cher confrère, c'est que vous disiez, avec le confrère Grimouard, avec moi et avec d'autres: Les pré-Raphaëlistes ne pourraient pas blâmer Munkaczy d'avoir reproduit la « réalité vivante », parce qu'ils se sont appliqués eux-mêmes à le faire dans la limite de l'aptitude technique de leur temps, et qu'ils y ont réussi dans une mesure qui n'est, certes, pas à dédaigner.

Nous admirerons en eux l'inspiration avant tout; mais nous apprécierons aussi leur faculté de rendre, de réaliser, cette faculté qu'on peut appeler peut-être la virtuosité, que les Grecs auraient nommée *energeia*, l'énergie, c'est-à-dire la mise en acte. On vient de le voir, en effet: il n'était pas nécessaire que la (prétendue) Renaissance « apportât aux artistes chrétiens un peu de « limon pour fixer la demeure d'un esprit « trop éthéré, » comme a si bien dit M. Janmot. (*Travestissements du Beau*, dans le *Contemporain*, 1877 et 1878.) En conformité avec le précepte d'Ingres, rappelé par le même confrère, les artistes chrétiens ont « cherché le secret du beau par le vrai. » (*Causeries sur l'art* — ibidem.)

« Regardez donc une bonne fois, » dit encore M. Janmot, » ces guerriers, ces patri- « ciens, ces archanges couverts d'armures, « ces martyrs vaillants, ces multitudes pitto- « resques, au maintien à la fois fier et naïf, « aux traits de mœurs accentués, enlevés « dans le vif ; ont-ils l'air plus sots et plus « morts que nous et tout ce qui nous en- « toure ? » (*Travestissements du Beau.*)

Mais, j'ai beau regarder : je n'aperçois pas ce qu'un critique a appelé « le suaire glacé du mysticisme (1) ; » mais c'est précisément « la réalité vivante » qui rend si émouvantes, si pathétiques les œuvres antérieures au XVI^e siècle, et en même temps si sympathiques. Par le naturel, par la franchise, par l'absence du convenu, elles sont plus que tout ce qui a été fait par la suite, rapprochées de nous. J'entends de nous tous, des ignorants et des savants, comme les premières *chansons de geste*, ce qui est le caractère et la condition de la véritable grandeur (2). Le plus humble croyant sentira une œuvre de Fra Angelico ; de même que, toute proportion gardée, chaque Français comprend *le Chien du Régiment* ou la *Messe en Kabylie*, par Horace Vernet. David d'Angers l'a dit : « Les sculptures

1. Les objets matériels sont traités avec le même soin et la même réalité. Je citerai, dans le *Couronnement*, la chasuble de S. Nicolas, si précise et si étudiée, qu'on la pourrait porter dans le quartier de St-Sulpice comme modèle d'exécution.

1. Le mot est attribué par Janmot à M. de Mercey.

2. Cette idée a été développée dans l'introduction à la *Chanson de Roland*, page 31 de l'édition de la Société bibliographique — Paris, 1880.

« gothiques étaient les archives du peuple ignorant. » Le mot décèle un vrai artiste.

Les peintures et les sculptures chrétiennes nous pénètrent comme ne fera jamais l'œuvre des Carrache. Elles ont le charme. Qui les a contemplées une fois ne les oubliera pas. Elles se gravent, elles se photographient en tous avec la couleur. Elles vous remplissent l'âme jusqu'à la fin des jours. Il y en a que je n'ai pas vues depuis quarante ans : l'impression n'est pas éteinte ; je croirais plutôt qu'elle augmente lorsque revient la vision d'Assise, du couvent de St-Marc ou du Campo-Santo.

## VII.

LES artistes chrétiens du XIIIe, du XIVe et du XVe siècles étant écartés, il ne resterait plus à mettre en opposition avec « la réalité vivante » que les ouvrages antérieurs à l'année 1200. Expliquons-nous.

Je suis pré-Raphaëliste : je ne suis pas pré-Giottiste en général ; mais je le deviens spécialement devant ces madones grecques ou latines (on devrait dire : *pré-Byzantines*), dont la contemplation transporte l'âme dans une extase si parfaite qu'on ne sait plus si c'est l'artiste qui admire ou le fidèle qui prie. — (C'est au fond la même chose et le but transcendental de l'art.) Rien de ce qui a été fait depuis n'égale ces madones, dont la majesté est si douce et la douceur si majestueuse. Les *Vierges en majesté* sont à la fois les plus surnaturelles et les plus attrayantes : elles montrent une fois de plus que, si le surnaturel est l'opposé du naturalisme, il ne repousse pas la nature : au contraire, il la présuppose et l'exige. Les *Vierges en majesté* ne seraient pas si attrayantes, si elles n'étaient pas naturelles.

Vous n'avez certainement pas oublié, cher confrère, l'impression que produisirent les Orantes, le bon Pasteur, les madones pré-Byzantines à l'exposition iconographique de la Société de Saint-Jean. Pour beaucoup ce fut comme une révélation : je vois là le résultat capital de l'exposition de 1876. Puissent les artistes chrétiens en conserver l'impression, cette impression des Catacombes et de Saint-Luc ! Puissent-ils appliquer les précieuses ressources de la technique perfectionnée à reproduire « ce caractère de » pureté, de simplicité et de noblesse que » nous ne trouvons nulle part ailleurs au » même degré que dans nos images anti- » ques ! » Le comte de Grimouard de St-Laurent, à qui j'emprunte ces paroles enflammées (11, 29), prend le type de ces madones pour juger les autres et il en suit les traces très loin, notamment sur l'étendard de Strasbourg. — Je crois qu'on en retrouverait encore le type assez pur sur quelques sceaux du XIIIe siècle. Voilà une voie dans laquelle la « réalité vivante », que nous apprécions tous les deux, ne perdra rien, tandis que l'impression religieuse, qui est l'objectif primordial et final, gagnera beaucoup.

Pour les Byzantins proprement dits et pour les peintres qui s'en inspiraient à Florence et à Sienne, il faut encore faire bien attention. On ne doit pas juger une école par sa décadence pas plus qu'un homme dans la décrépitude. Cet art n'a pas été toujours immobilisé et pétrifié : il a eu des aspirations sublimes et il est arrivé à des effets saisissants. Parlons avec respect d'une école qui a produit les mosaïques de Rome, de Ravenne, de Montréal et de Constantinople. C'est, du reste, dans le réalisme que les Byzantins sont tombés, dans un réalisme *sui generis*, d'autant plus repoussant qu'il est demeuré maladroit ; mais c'est à la longue ; je demande grâce pour Ravenne et pour Sainte-Sophie.

Une dernière remarque, que je puis seulement indiquer. Le malentendu, qui fait attribuer aux Byzantins et aux pré-Raphaëlistes l'horreur ou le dédain de la nature, provient, en partie, des jugements étroits

et faux qu'on a portés sur les vitraux et sur les mosaïques à une certaine époque. La (prétendue) Renaissance a méconnu complètement les conditions spéciales et techniques de ces deux arts : aussi a-t-elle déserté la tradition juste pour courir après les appâts décevants du trompe-l'œil. Puisse notre siècle y voir plus clair et plus vrai !

Il me paraît enfin que, dans les jugements sur l'Art, on ne tient pas généralement assez compte de l'influence qu'exerce *l'habitude ;* mais voilà encore un ordre d'idées dans lequel on ne saurait entrer incidemment. J'y reviendrai quelque jour.

## VIII.

On pourrait dire, d'une manière générale, que, depuis sa découverte inattendue par Châteaubriand et Victor Hugo, le moyen âge a été mal loué et mal blâmé par plusieurs. C'était une injustice de lui reprocher d'avoir méconnu la nature, puisqu'il s'est attaché à reproduire des êtres conformes à leur nature. D'un autre côté, le moyen âge s'est laissé aller fréquemment à un réalisme d'un goût qui n'est pas même douteux. S'il a peut-être effilé outre mesure quelques figures d'anges, il a, dans mainte autre de ses œuvres, au physique et au moral, trop arrondi les ventres. Dans le domaine de la poésie notamment, il a parsemé ses farces, ses soties, ses fabliaux, de réalités par trop corporelles, et il s'y est complu. On composerait une très nombreuse et peu délicate bibliothèque rien qu'avec ce qui a été écrit et chanté alors sur les effets naturels de la digestion. Il y a eu beaucoup de rabelaisiens avant Rabelais. Sans tomber dans ces travers de la nature naturante, on peut dire que le moyen âge, particulièrement en France, a été très vivant, très gai et même jovial, pour ne pas dire gaulois.

A quel moment l'art du moyen âge, ou le moyen-âge de l'art s'arrête-t-il ? Je ne veux pas dire : *finit.* Impossible de fixer une date générale : il en faudrait une pour chaque école. Encore quelques maîtres appartiennent-ils moitié au christianisme, moitié au paganisme ; moitié au moyen âge et moitié à ce qu'on est convenu d'appeler la Renaissance. Raphaël a été aussi pré-Raphaëlique. Il y a eu des retours d'ascétisme et de mysticisme après que le naturalisme eût déjà triomphé.

Je ne crois pas qu'on doive arrêter l'art du moyen âge au moment où les artistes ont étudié plus directement la nature, et même l'antique, lequel procède de la nature.

Les Van Eyck, Roger de Bruges, Memling lui appartiennent comme Fra Angelico. J'abandonnerais à la (prétendue) Renaissance la moitié de Masaccio et tout Ghiberti, mais non les sculpteurs de Pise, et je leur disputerai Francia, mon cher Francia.

Comme les cieux, la nature instruit la terre à révérer son auteur. La période chrétienne de l'art s'arrête, — non pas lorsque les artistes ont étudié et aimé la nature, — mais le jour où ils se sont mis à genoux devant elle, pour l'adorer.

A Saint-Jacques du Chili,
Fête de l'Annonciation — 1882.

Adolphe d'Avril,
*Membre de la Société de St-Jean.*

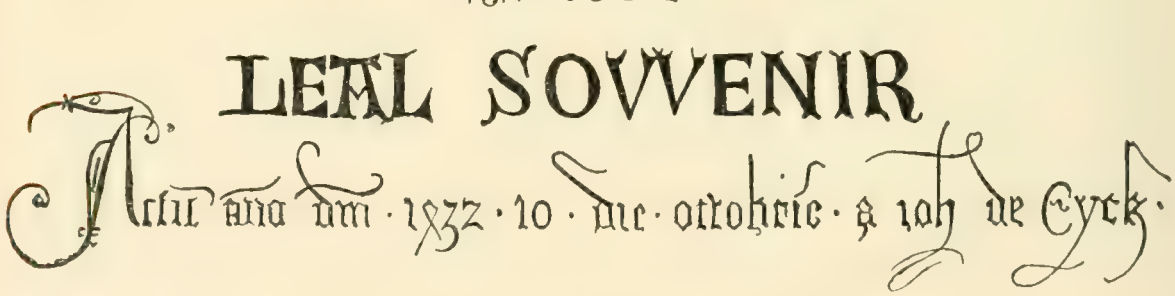
# Les trésors de l'Art chrétien en Angleterre.

L'ANGLETERRE est riche en objets d'art du moyen âge, provenant du continent. Le nombre d'œuvres importées de Belgique depuis la suppression des couvents sous Joseph II, et de France depuis la Révolution de 1792 jusqu'à nos jours, est très considérable. Autrefois ce qui entrait dans le pays n'en sortait plus, mais depuis quelque temps il y a rarement de grandes ventes à Londres sans que l'étranger n'enlève quelques-uns des plus beaux objets, et il paraît même probable que le nombre d'œuvres qui partiront pour l'Amérique ira grandissant. Il est donc important que les tableaux des grands maîtres du quinzième siècle soient bien étudiés pendant que la comparaison entre eux est encore facile, afin qu'il nous en reste au moins une description fidèle. Si ces tableaux sont, en général, peu connus des étrangers, cela tient à nos mœurs nationales ; la noblesse anglaise a encore aujourd'hui, comme dans les anciens temps, son *chez soi*, son *home* à la campagne, et là se trouvent souvent des objets d'art qui ont passé de père en fils depuis un ou plusieurs siècles. Dans ces dernières années un certain nombre d'objets d'art, de tableaux surtout, ont paru dans nos expositions; ceux-ci toutefois ne constituent qu'une faible partie des trésors qui ornent encore les châteaux et manoirs dans toute l'étendue de notre pays.

## Tableaux de l'École Néerlandaise.

### Jean Van Eyck.

LA Galerie nationale possède trois œuvres authentiques de Jean Van Eyck. La première de celles-ci, en suivant l'ordre chronologique, nous offre le portrait d'un homme, peint sur un panneau en bois de chêne qui a 336 millimètres de haut sur 189 millimètres de large. Le personnage, probablement un négociant, paraît âgé de quarante à cinquante ans; sans être beau, il a des traits expressifs. Il se tient debout à une fenêtre et se montre vu de trois quarts; la figure, tournée à droite, est fraîchement rasée. Il est vêtu d'une robe rouge foncé, à larges manches, doublée de fourrure brune et fermée par devant au moyen de deux boutons. Son chaperon vert est posé en bonnet sur le sommet de la tête, la queue fort longue, tombant par devant à droite, la crête rabaissée au-dessus de l'épaule gauche. Il tient un rouleau de papier manuscrit dans la main droite; le bras gauche est posé en travers sur la poitrine. Sur le devant du parapet en pierre jaunâtre, qui coupe la vue en bas, se trouve inscrit le nom du personnage: *Timotheus*, et ces mots:



*Léal souvenir. Actum anno Domini* 1432, 10 *die Octobris, a Iohanne de Eyck* (1).

LE second tableau, également peint sur un panneau en bois de chêne, a 260 millimètres de haut sur 190 millimètres de large(2). Il offre le portrait en buste d'un homme à barbe rase vu presque de face. Ce personnage porte une robe foncée doublée et bordée de fourrure, à collet droit, fermée par devant mais laissant voir sur la gorge un peu de linge blanc. Il est coiffé d'un chaperon rouge noué autour de la tête; les plis de l'extrémité sont accumulés sur le sommet de la tête. Ce portrait, un des plus beaux que Van Eyck ait exécutés, est modelé avec beaucoup de délicatesse et peint avec une merveilleuse perfection. Le coloris est d'un ton vigoureux. Sur le bord supérieur du cadre se trouve la devise du peintre: *Als ich can;* et sur le bord inférieur la légende: *Iohannes de Eyck me fecit anno 1433 21 Octobris* (1).

· ALS · ICH · KAN ·

· IOHES · DE · EYCK · ME · FECIT · ANO · MCCCC · 33 · XI · OCTOBRIS ·

LE troisième tableau est non seulement le plus important, mais il est en même temps un chef-d'œuvre, et, à moins de l'avoir étudié à fond, il est impossible de se faire une idée complète de l'art consommé avec lequel il est traité.

Le panneau, en bois de chêne, a 840 millimètres de haut sur 622 millimètres de large. Il représente un intérieur brugeois, une chambre carrée vue en perspective; sur le premier plan se trouve debout un couple de nouveaux mariés; l'époux lève la main droite, tandis que de l'autre il tient celle de sa femme placée à sa gauche. L'homme dans la force de l'âge et d'un air grave et réfléchi, est vêtu d'une robe noire à deux nuances, dont les manches, bordées d'un galon, sont resserrées aux poignets par un cordon rouge; cette robe est recouverte d'une longue journade sans manches en velours rouge lie de vin foncé, bordée et doublée de martre zibeline. Il est chaussé de bas et de bottines noirs. Son chapeau, d'une forme tout à fait italienne, est en paille tressée, couleur foncée presque noire. Il a les mains longues et étroites; à l'index de la droite il porte un anneau. La femme, placée à sa gauche, a pour coiffure une résille rouge à deux cornets avec couvre-chef blanc en toile, bordé d'une ruche de même étoffe. Elle est vêtue d'une robe bleue dont on ne voit que les manches étroites bordées aux poignets d'un galon d'or, et une partie de la jupe bordée de fourrure blanche. Au-dessus de ce vêtement elle porte une ample robe parée, vert clair, dou-

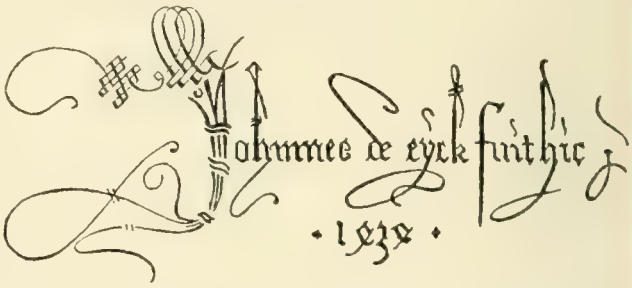
1. Le revers du panneau est peint en imitation de porphyre jaspé; dans le haut on voit le chiffre que voici, probablement celui d'un des plus anciens propriétaires de ce tableau, lequel fut acheté en 1857 à Munich, de M. Charles Ross. Il a déjà été décrit par E. FOERSTER dans le *Kunstblatt* du 19 octobre 1854; par CROWE et CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters*, 2e éd. p. 94, Londres, 1872; et par REISET, *Une visite à la National Gallery, en 1876*, 2e partie, p. 9. Paris, 1878.

2. Le panneau a 320 millimètres de haut sur 258 millimètres de large; les moulures de l'encadrement primitif collées sur la face du panneau, y sont en outre affermies par des chevilles en bois: cet encadrement est peint en imitation de marbre. Ce n'est pas un cadre mobile dans le sens moderne, mais un encadrement formé par quatre moulures appliquées sur la face du panneau et solidement attachées.

1. Sur le revers du panneau se trouve inscrit: *Ex collectione Arundeliana.* Plus tard ce tableau a fait partie de la collection du Vicomte Midleton à Pepperharrow. Il fut acheté en 1851, de M. H. Farrer. Décrit par CROWE et CAVALCASELLE, op. cit., p. 94; et par REISET, op. cit., p. 8.

blée et bordée de fourrure blanche, à très larges manches ornées de riches passementeries de même nuance que l'étoffe. De la main gauche elle ramène à sa taille une partie de cette robe qui traîne à terre. Une ceinture rose brodée en or, et une chaîne d'or passée quatre fois autour du cou, complètent son costume. Elle a encore une bague au petit doigt et un anneau nuptial qui ne va que jusqu'au milieu de l'annulaire de la main gauche.

A leurs pieds, sur le bord inférieur du tableau, est un petit chien de la race des griffons. D'une des poutres du plafond descend, au-dessus de la tête des personnages, un lustre à six branches en cuivre jaune que termine par en bas une tête de lion avec un anneau ; une des branches porte une bougie allumée. Au côté droit de la chambre, qui est en perspective, on voit une armoire en bois sur laquelle reposent trois oranges ; et, au-dessus de cette armoire, une fenêtre dont les compartiments supérieurs sont garnis de châssis dormants à rondelles blanches et à petits carreaux coloriés ; les compartiments inférieurs, non vitrés, mais munis de volets qui s'ouvrent en dedans, laissent apercevoir un garde-fou en fer, et un cerisier sauvage couvert de fruits qui se détache sur un ciel limpide ; sur l'appui de la fenêtre se trouve encore une orange. Au côté gauche de la chambre se dresse un lit garni d'une couverture en drap rouge et de courtines relevées ; au chevet du lit, contre le mur du fond, est placée une chaise carrée à bras dont le dossier élevé est orné d'un crêtage sculpté terminé par une figure de sainte Marguerite debout, les mains jointes, sur un monstre ailé ; tout près, à un clou dans le mur, pend une brosse à épousseter. A côté de la chaise et également contre le mur du fond, se trouve un fauteuil de bois orné de monstres sculptés, garni de drap et pourvu de deux coussins rouges. A côté du lit est tendu un tapis gothique orné de fleurs et de croix. Devant le fauteuil on voit des pantoufles rouges de femme, et tout à fait à droite, à l'avant-plan, une paire de socques, dites patins, en bois blanc, avec leurs brides en cuir noir. Au-dessus du fauteuil se trouve suspendu un miroir convexe, où viennent se refléter non seulement les deux époux et les meubles représentés dans le tableau, mais d'autres détails encore qui ne se voient que dans cette glace. En effet, lorsque Van Eyck peignait ce tableau, une porte devait se trouver ouverte derrière lui, car, dans le fond du miroir on voit reflétée une porte devant laquelle se trouvent deux hommes dont l'un est vêtu de bleu et l'autre de rouge écarlate. Sur le mur, immédiatement au-dessus du miroir, se trouve écrit : *Iohannes de Eyck fuit hic 1434.* Le cadre à l'en-




tour du miroir est orné de onze médaillons peints représentant, en proportions microscopiques, les scènes suivantes de la Passion du CHRIST : 1° au bas du cercle, l'Agonie dans le Jardin des Oliviers ; 2° à droite en montant, la trahison de Judas, saint Pierre venant de couper l'oreille à Malchus ; 3° le CHRIST amené devant Pilate ; 4° la Flagellation ; 5° le Portement de la Croix ; 6° au sommet, le CHRIST en croix ; 7° la Descente de Croix ; 8° l'Ensevelissement ; 9° la Descente aux Limbes, et 10° la Résurrection. A droite du miroir, on voit un chapelet dont les grains, qui paraissent être d'ambre, sont enfilés sur un cordon se terminant à chaque extrémité par un gland de soie verte. Ce chapelet pend contre la muraille de teinte grisâtre qui le reflète.

On ne connaît aucun intérieur de Van

Eyck dans lequel il ait rendu avec la même perfection qu'ici la perspective linéaire et aérienne. Nulle part il n'a mieux fondu les couleurs ou mieux reproduit les nuances de la carnation. Le chien est d'une exécution admirable, et tout l'ameublement de la salle est peint avec une si merveilleuse perfection d'ensemble et de détails que nous osons dire qu'il n'y a pas au monde un tableau d'intérieur supérieur à celui-ci. C'est un chef-d'œuvre de peinture réaliste ; le seul défaut qui pourrait lui être reproché, c'est un manque de noblesse dans les draperies qui, dans quelques parties, sont même anguleuses, et il faut convenir que c'est un défaut de peu d'importance dans un tableau de ce genre. Quant aux procédés techniques, il y a lieu de se demander si ce sont des pas en avant ou des pas en arrière que la peinture a fait depuis le temps de Van Eyck. Combien de tableaux que l'on fait aujourd'hui se trouveront dans un état de conservation aussi parfait après quatre siècles et demi ?

Les personnes *pourtraitées* dans ce tableau sont un certain Jean Arnolfini ou Arnoulphin, compagnon et facteur de Marc Guidecon, marchand-drapier de Lucques, et sa femme, Jeanne de Chenany. Ils habitaient, à Bruges, une maison de la rue des Tonneliers ; Jean Arnolphini y décéda le 11 septembre 1472 (1). Le tableau passa plus tard en la possession de Don Diego de Guevara, conseiller en 1507 du roi Maximilien et de l'archiduc Charles, et tout à la fois maître d'hôtel de Jeanne, reine de Castille. Il fit peindre ses armes et sa devise sur les volets du tableau qu'il donna plus tard à Marguerite d'Autriche. Ce tableau se trouve mentionné dans l'inventaire de sa collection rédigé en 1516 ; il y est ainsi décrit :

« Ung grant tableau qu'on appelle Hernoult le fin, avec sa femme, dedens une chambre, qui fut donne a Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableaul. Fait du paintre Iohannes. »

En 1524, il s'y trouvait encore et fut ainsi décrit :

« Ung aultre tableau fort exquis qui se clot a deux fulletz, ou il y a painctz ung homme et une femme, estantz desboutz, touchantz la main l'ung de l'aultre, fait de la main de Iohannes, les armes et divise de feu Don Dieghe esdits deux feulletz ; nomme le personnaige, Arnoult fin. »

En 1556, le tableau se trouvait dans la galerie de Marie de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas. Dans l'inventaire des meubles et effets trouvés à son décès, inventaire que l'on conserve aux Archives royales de Simancas, on trouve :

« Una tabla grande con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre é una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de Don Diego de Guevara ; hecha por Juanes de Hec, anno 1434. »

Plus tard il passa encore, on ne sait ni quand ni comment, dans des mains obscures, jusqu'en 1815, époque à laquelle il fut découvert par le major général Hay à Bruxelles, dans des appartements qu'occupait cet officier blessé à la bataille de Waterloo. Après sa guérison, il l'acheta du propriétaire qui en faisait probablement peu de cas. En 1842, ce précieux panneau fut acquis par la Galerie au prix modique de 630 livres sterling ou 15,750 francs (1).

1. Jean Arnolfini paraît être venu s'établir à Bruges en 1420. Nous les trouvons inscrits lui et sa femme, comme membres de la Confrérie de Notre Dame de l'Arbre Sec. Jean fut créé chevalier et fut membre du Conseil et Chambellan de Philippe, duc de Bourgogne. Il a été enterré à Bruges, à l'église des Pères Augustins, dans la chapelle des marchands de Lucques, où lui et son frère avaient fondé une messe quotidienne. Jeanne de Chenany fut enterrée dans l'église des Riches Claires ou Urbanistes. CROWE et CAVALCASELLE ont les premiers reconnu les Arnolfini comme les personnes pourtraitées dans ce tableau. Voir *The Early Flemish Painters*, Londres, 1857, pp. 65, 66, 85, 86, et 345, 346.

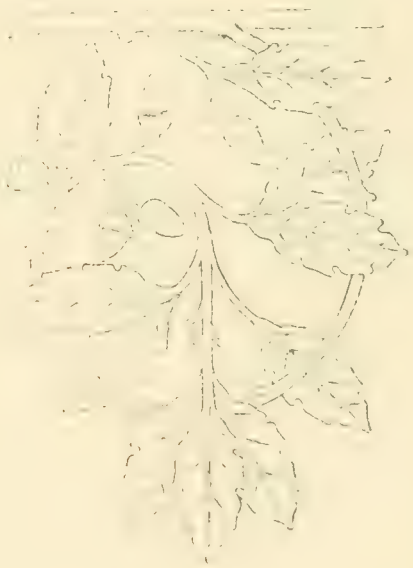
1. Nous avons déjà décrit ce tableau au long dans nos *Notes sur Jean van Eyck*, Bruxelles, 1861, pp. 22-28. CROWE et CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters*, 2e éd., pp. 99-101, et REISET, op. cit., pp. 5-8, en ont fait le sujet de remarques fort judicieuses.

LA belle collection des tableaux anciens qui ornent la maison du Comte de Northbrook à Hamilton Place, renferme une œuvre authentique de Jean van Eyck. C'est une Madone peinte sur un panneau en bois de chêne ayant 268 millimètres de haut et 190 millimètres de large. La Sainte Vierge, vue aux trois quarts et de face, est assise sous un baldaquin garni d'un drap d'honneur vert olive, semé de fleurs, et bordé d'un petit galon écarlate. Elle est vêtue d'une robe foncée, un peu decolletée, et d'un manteau cramoisi, ayant tous deux des orfrois rehaussés de riches joyaux. Sa longue chevelure, retombant en masses ondulantes sur ses épaules, est retenue par un bandeau orné d'un rubis entouré de perles. De la main gauche elle soutient l'Enfant Jésus, assis, nu, sur un linge étendu sur ses genoux. Il prend de la main gauche un bouquet d'œillets rouges et blancs, que sa Mère Lui présente. Sa main droite serre l'aile d'un perroquet qui s'efforce de s'échapper, mais qui est retenu par la Vierge. Le revers du panneau est peint en imitation de pierre.

Ce tableau, d'une authenticité incontestable, est bien modelé et soigneusement fini. Il offre beaucoup de ressemblance avec la Madone assise au milieu du tableau peint en 1436 pour le chanoine George de Pale, placé autrefois comme retable d'autel dans la collégiale de Saint-Donatien à Bruges, et qui appartient aujourd'hui au Musée de l'Académie de cette ville. Il est attribué à l'année 1437 (1).

W. H. James Weale.

1. Ce tableau provient de la collection de M. E. Joly de Bammeville, et fut adjugé, lors de sa vente à Londres, le 12 juin 1854, pour la somme de 61 guinées ou 1601 frs à M. van Nieuwenhuys qui le céda en 1857 à feu M. Thomas Baring. Il a paru à l'Exposition d'hiver de l'Académie Royale à Burlington House en 1872, n° 234 du Catalogue.



# L'Autel chrétien. — Étude archéologique et liturgique. — Premier article.

L'AUTEL est aussi ancien que le sacrifice et remonte, par conséquent, à l'origine des temps. L'Écriture sainte ne mentionne pas ceux qui furent érigés avant le déluge, mais seulement ceux qui furent élevés par Noé, Abraham, Jacob et les autres patriarches. C'étaient de simples tertres de gazon, des amas de pierres sèches, ou de rustiques monuments de pierre brute qui devaient être analogues à nos dolmens celtiques. Les Livres saints ne nous donnent de détails précis que sur l'autel des parfums, l'autel des pains de proposition et sur celui des holocaustes que Moïse fit construire dans le Tabernacle et que Salomon établit dans le Temple de Jérusalem. Ces renseignements si abondants nous montrent que l'autel hébraïque n'a exercé aucune influence sur l'autel chrétien. L'autel païen, si varié dans ses formes, n'en a pas eu davantage. Pour un sacrifice nouveau il fallait de nouvelles conceptions de détail, et les premiers Chrétiens durent nécessairement les puiser dans la Cène de Notre-Seigneur et dans la pratique des catacombes : de là les deux types persévérants de l'autel-table et de l'autel-tombeau. Faut-il faire une part, dans ces innovations, à l'éloignement que devaient inspirer aux Chrétiens ces autels des faux dieux souillés du sang des victimes ? Oui, sans doute, pourvu qu'on ne voie là qu'un motif secondaire dans une transformation qui s'explique si naturellement par la destination même de l'autel chrétien. Il ne faudrait point d'ailleurs s'exagérer, comme on le faisait autrefois, la répulsion que les Chrétiens portaient aux monuments du paganisme ; car, dans bien des cas, ils n'hésitaient pas à les sanctifier par une nouvelle attribution. Saint Pierre, revenant d'Antioche avec saint Marc, célébra la messe à Naples sur un autel d'Apollon, à l'emplacement où se trouve aujourd'hui l'église de San-Pietro *ad aram*. Saint Martial recommande aux habitants de Bordeaux de conserver l'autel dédié *ignoto Deo*, pour le consacrer à saint Étienne (1). Au XVIIIe siècle, on a trouvé à Vesoul, sur l'emplacement du prieuré de Marteroye, un autel où étaient gravés ces mots : *Non amplius Marti, sed* CHRISTO *Deo vero* (2). On voit dans l'église d'Ispagnac (Lozère) un cipe funéraire romain qui paraît avoir été transformé en autel chrétien, à une époque très ancienne. C'est surtout comme base ou soutiens de la table d'autel qu'on a employé un certain nombre d'autels païens ou de débris de monuments romains. A Rome, des baignoires ou des urnes antiques ont été métamorphosées en autels, à Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Saint-Nicolas *in carcere*, à Sainte-Bibiane, à Sainte-Croix de Jérusalem, etc. Un vieil auteur qui avait constaté ce fait à la cathédrale d'Apt, dans les églises de Saint-Maximin, de Cabasse, de Castellane, etc., remarque avec raison

1. Baronius, *Annal.* ad ann. 34.
2. *Mém. de la commission d'archéologie de la Haute-Saône*, t. I, 3e livr., p. 17.

qu'on en agit ainsi, « pour que la gloire de la gentilité fût le trophée de la croix et que toute la pompe païenne fût l'escabeau des pieds de Jésus-Christ (1). »

Ces emprunts restèrent toujours à l'état d'exception. Dans les temps apostoliques, l'autel ne fut, comme à la Cène, que la table ordinaire de la salle à manger. Peut-être se servit-on aussi du trépied, tel qu'il figure dans les fresques des catacombes. Dans ces cryptes funéraires, ce fut également sur une table de bois, de pierre ou de marbre, qu'on célébra les saints mystères ; mais cette table servait de couvercle au tombeau d'un martyr, tantôt enfoncé dans une niche surmontée d'une voûte en forme d'arc *(arcosolium)*, tantôt adossé contre un mur. Dans les grands oratoires, l'autel était tantôt un coffre en bois, tantôt un massif de tuf ou de maçonnerie, tantôt encore une table de bois ou une plaque de marbre, soutenue par des colonnes.

Les premiers Chrétiens, en ne faisant de l'autel et du tombeau qu'un seul monument, ont dû être inspirés par le passage de l'Apocalypse où saint Jean parle des âmes qui se trouvent sous l'autel d'or dans le Temple éternel : « Après que l'Agneau eut ouvert le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui ont été mis à mort à cause de la parole de Dieu, et pour le témoignage qu'ils portaient, et ils criaient à haute voix : « Quand donc, quand, Seigneur, qui êtes saint et vrai, ferez-vous justice et vengerez-vous notre sang sur ceux qui habitent la terre ? » Et il fut donné à chacun d'eux une étole blanche, et il leur fut dit de se reposer encore un peu de temps, jusqu'au moment où serait complété le nombre des serviteurs de Dieu, leurs frères, qui devaient être mis à mort comme eux (VI, 9). »

Quand les Chrétiens purent construire des églises au grand jour, tantôt un tombeau extrait des catacombes servit de support à la table sur laquelle on offrait le saint Sacrifice, tantôt on creusa une crypte pour y déposer ce tombeau et, au-dessus du caveau, on érigea un autel. Lorsque le pape Félix I, au troisième siècle, prescrivait de consacrer le corps et le sang de Jésus-Christ sur les *mémoires* des martyrs, il ne faisait que rendre obligatoire une coutume apostolique qui avait persévéré jusqu'à lui.

L'autel a toujours été indispensable pour célébrer la sainte Messe. Il n'y a jamais eu d'exceptions que dans des cas de nécessité absolue. Théodore, évêque de Cyr, invité par un solitaire à offrir le saint Sacrifice dans sa cellule, afin de lui laisser des hosties consacrées, célébra, à défaut d'autel, sur les mains de son diacre. Saint Lucien, prêtre et martyr d'Antioche, se trouvant en prison le jour de l'Épiphanie, ses compagnons de captivité lui exprimèrent le désir de participer aux saints mystères. Le Saint, leur montrant sa poitrine, leur dit : « Voici quel sera l'autel ; il ne sera pas, je l'espère, moins agréable à Dieu qu'une pierre inanimée. Quant à vous, vous m'environnerez et vous me servirez de temple. » Les Chrétiens se rangèrent autour de lui pour dérober les saints mystères aux yeux des geôliers. Le saint prêtre consacra sur sa poitrine les espèces préparées et tous purent se disposer, par le saint viatique, aux épreuves du martyre. Au VIII^e siècle, Théodore de Cantorbéry remarque, dans son *Pénitencier*, qu'un évêque peut dire la messe en pleine campagne, pourvu qu'un prêtre ou un diacre, ou même celui qui célèbre tienne le calice et l'hostie entre ses mains.

En 1865, Pie IX autorisa les prêtres catholiques, déportés en Sibérie, à célébrer la messe dans n'importe quel lieu, soit sur une table ordinaire, soit sur une pierre ou un tronc d'arbre, dans n'importe quel costume, toutes les fois qu'il leur serait impossible de se conformer aux prescriptions du Rituel.

Après ces notes préliminaires, nous allons

1. H. Bouche, *Chorographie ou description de Provence*, t. I, p. 222.

consacrer deux chapitres 1° aux autels proprement dits ; 2° aux autels portatifs.

## Chapitre j. — Des autels proprement dits.

NOUS nous occuperons successivement dans ce chapitre : 1° des divers genres d'autels ; 2° des noms des autels ; 3° de leur matière ; 4° de leur forme et de leurs inscriptions ; 5° de leurs reliques ; 6° de leur emplacement et de leur orientation ; 7° de leur nombre ; 8° de leur consécration ; 9° de leur sainteté et de leurs privilèges ; 10° de leurs ornements ; 11° de leurs accessoires ; 12° des linges d'autel ; 13° de l'attribution iconographique de l'autel ; 14° enfin, nous terminerons cette étude par des notes historiques et descriptives sur un certain nombre d'autels conservés ou disparus.

### Article j. — Des divers genres d'autel.

L'AUTEL, dans le sens strict de la liturgie, ne consiste que dans la pierre plane, rectangulaire ou carrée, fixe ou mobile, consacrée pour l'oblation du saint Sacrifice. Mais, dans l'acception usuelle, employée même par les rubriques, on donne le nom d'autel à la table qui supporte ou entoure cette pierre, ainsi qu'au support même de cette table.

*L'autel fixe* est celui dont la table de pierre, égalant ordinairement la superficie de la base qui la supporte, est inséparablement unie par l'onction à cette base, qui ne fait plus avec elle qu'un seul tout, sanctifié par une même consécration. L'autel est toujours fixe lorsque l'église a été consacrée, ce qui devient rare aujourd'hui. Le plus souvent on se contente d'encastrer dans la table de l'édicule une *pierre d'autel* consacrée, qu'on appelle encore *autel portatif*, mais qui diffère notablement des *autels portatifs* de l'antiquité, auxquels nous consacrerons un chapitre spécial. Ces derniers étaient de petites pierres consacrées, encadrées dans une bordure de bois ou de métal, et dont on se servait principalement en voyage. L'autel qui occupe la place d'honneur dans le chœur ou dans le sanctuaire est appelé *maître-autel, autel majeur*, pour le distinguer des autels secondaires. Au XI^e siècle, Stepelin donne au maître-autel le nom *d'altare capitaneum*. Le concile de Reims (1583) veut que dans les églises cathédrales et collégiales où il y a plus de quinze chanoines, l'autel majeur soit réservé exclusivement aux chanoines et à ceux qui sont constitués en dignité.

En Grèce, il n'y a qu'un seul autel pour le saint Sacrifice, mais il est accompagné de deux autels-crédences. Sur celui qui est à droite, qu'on appelle διακονικόν, on place l'encensoir, le feu, les charbons, les livres liturgiques, les vêtements sacerdotaux, les chandeliers, l'eau bénite, etc. C'est sur le petit autel, placé à gauche, et nommé προθεσις que se fait l'oblation du pain et du vin, avant que le prêtre les consacre au grand autel. Outre le pain et le vin, on y met le calice, le voile, la lance, l'astérisque et tout ce qui est nécessaire pour ce qu'on appelle *l'oblation préparatoire*.

Dans les églises qui possédaient de nombreuses reliques, on érigea, dès le XII^e siècle, soit dans une chapelle spéciale, soit derrière ou au côté du maître-autel, un *autel des reliques*, sur lequel étaient étalées les châsses. Ces reliquaires se trouvaient souvent placés sur un retable, supporté par des colonnettes, et au-dessous duquel les fidèles et les pèlerins aimaient à passer, afin de recevoir ainsi une sorte de bénédiction. Ces espèces d'autels, devenus rares en France, se rencontrent plus fréquemment en Espagne et en Italie.

On ne saurait citer qu'un fort petit nombre d'autels érigés au milieu des champs sur lesquels on ne célèbre point le saint sacrifice et qui servent seulement de station pour les processions des Rogations ou du

Saint-Sacrement. Tel est l'autel situé près de Saint-Pierre-de-Ruons (Ardèche), du haut duquel on donne la bénédiction aux récoltes naissantes.

Parmi les diverses sortes d'autels, il faut encore distinguer : *l'autel papal*, maître-autel des basiliques patriarcales, où le Pape seul peut célébrer, à moins que, par une bulle spéciale, il n'autorise un cardinal à y dire la messe ; *l'autel matutinal*, placé dans les églises monastiques, entre les deux escaliers latéraux qui conduisaient du chœur au sanctuaire ; *l'autel de retro*, situé derrière le maître-autel ; *l'autel des morts*, où se disent les messes d'enterrement ; *l'autel du Saint-Sacrement*, où se trouve la réserve eucharistique ; *l'autel privilégié*, auquel le Souverain Pontife attache une indulgence plénière, applicable au défunt pour lequel on y célèbre la messe ; *l'autel du* CHRIST *en croix*, nom donné jadis à celui qui s'élevait à l'extrémité orientale des nefs romanes, parce qu'on plaçait au-dessus un grand crucifix ; les *autels isolés*, *adossés*, *arqués*, *à la romaine*, etc., en raison de leur situation ; les *autels-tables*, les *autels-tombeaux*, les *autels à retable*, les *autels romans*, *ogivals*, *Renaissance*, etc. en raison du style qui les caractérise.

On donne en Allemagne le nom *d'autel domestique (Hausaltärchen)* à de petits retables destinés à orner les chapelles privées ou les chambres à coucher.

## Article ij. — Des noms des autels.

NOUS venons d'indiquer quelques dénominations s'appliquant à divers genres d'autel ; nous devons ici signaler les différents noms qui désignent l'autel en général. S. Paul l'appelle *altare* (*Hebr.*, *XIII*, *10*). Chez les anciens, l'autel dédié aux dieux terrestres s'appelait *ara*, tandis que l'autel plus élevé, consacré sur les hauts lieux aux divinités célestes, se nommait *altare* (de *alta ara*). Le terme *altare*, pendant les quatre premiers siècles, fut presque exclusivement employé par les Chrétiens, qui laissaient à *ara* le sens d'autel païen : cependant S. Cyprien, Tertullien et S. Ambroise se sont servis de ce dernier mot dans le sens chrétien. Dès le VII^e siècle, il fut principalement réservé à ce que nous appelons vulgairement aujourd'hui *pierre d'autel*, et c'est la signification exclusive que depuis longtemps lui donnent les rubriques.

Le mot θυσιαστήριον qui dérive de θυσιόζειν, *sacrifier*, dont la racine est θυειν, *immoler*, est employé par tous les Pères grecs et implique l'idée d'un véritable sacrifice. Les Protestants se trouvent donc en désaccord avec les siècles apostoliques, quand ils rejettent le terme *d'autel* et ne voient dans l'Eucharistie qu'une simple commémoration de la Cène.

L'expression *Pimanerschouschi*, employée par les Coptes, correspond exactement au θυσιαστήριον des Grecs.

Le terme βωμός, par lequel les païens désignaient l'autel de leurs faux dieux, apparaît pour la première fois avec le sens chrétien dans une Constitution des empereurs Théodose II et Valentinien.

Le mot *table*, *mensa*, τράπεξα, employé par S. Paul (*I Cor.*, *X*, *21*), rappelle la table de la Cène et convenait parfaitement à l'autel où les fidèles viennent se grouper pour prendre part au banquet eucharistique; mais ce terme est toujours accompagné d'un qualificatif (1), et peut être considéré comme une de ces périphrases usitées dans tous les siècles : *le siège de Dieu*, *le tombeau de* JÉSUS-CHRIST, *le divin tabernacle*, *le trône de Dieu*, *le Saint des saints*, etc.

L'autel a été quelquefois désigné sous le nom d'*arca*, parce que c'est un coffre, une espèce d'arche qui contient des reliques (2). Les Abyssins emploient cette dénomination, mais par cette raison qu'ils construisent

1. *Cœlestis mensa* (Liturgie de S. Jacques) ; *mensa sancta* (Greg. Nyss., *Orat. in bapt.* CHRISTI); *mensa sacra* (Aug., l. I *contra Pelag.*, c. XXIV) ; *mensa mystica* (Theodor., *Serm. X de Provid.*)

2. Gregor. Tur., *Hist. Franc.*, l. IX, c. XV.

leurs autels sur le modèle de l'arche d'alliance qu'ils s'imaginent conserver dans leur église d'Axum.

Les noms de *martyrium*, *memoria*, *titulus*, *testimonium*, *confessio*, etc. donnés parfois aux autels, surtout en Afrique, dénotent l'usage de placer une table d'autel sur le tombeau d'un *martyr* qui a rendu *témoignage* à Jésus-Christ, qui a *confessé* sa foi en répandant son sang. Mais ces différents termes s'appliquent plus spécialement au *loculus* des reliques.

Mentionnons encore le nom d' ἐλαστήριον *(propitiatoire)* emprunté à l'antiquité judaïque, et celui de καλαμος *(roseau)*, donné par Siméon de Thessalonique (1) aux autels soutenus par une seule colonne.

## Article iij. — De la matière des autels.

DANS les premiers siècles, on se servit de tables en bois, qu'il était facile de faire disparaître dans les crises des persécutions. A Sainte-Pudentienne, on voit un vieil autel de bois vermoulu où l'on assure que le prince des apôtres a célébré les saints mystères. Le bréviaire romain, au 9 novembre, mentionne que S. Sylvestre, en dédiant l'église de Latran, y érigea un autel en bois, qu'on y conserve encore aujourd'hui.

En Afrique, les autels étaient généralement en bois. S. Optat de Milève signale ceux que brûlèrent les Donatistes et ceux qu'ils raclaient avec la prétention de les purifier (2). S. Augustin nous apprend que Maximin, évêque de Bagaï, fut massacré, sous un autel de bois, par ces farouches hérétiques. C'est un autel en bois que les Ariens brûlèrent à Alexandrie sous l'épiscopat de S. Athanase (3).

Les premières prohibitions connues des autels en bois sont celles d'un concile de Paris, en 509, et de celui d'Epaone en 517. En Orient, nous voyons Jean-Bar-Algari, patriarche des Nestoriens, à la fin du IXe siècle, interdire les autels en bois (1). Ceux en pierre prévalurent chez nous dès le VIIe siècle, mais quelques exceptions persistèrent au moyen âge. Du temps de Charlemagne, une table en bois servait d'autel à l'abbaye de Saint-Denys (2). Le légat du pape Jean VIII, qui dédia en 878 l'église Notre-Dame de Compiègne, y consacra un autel en bois qui ne disparut qu'au XVIIIe siècle (3).

Les autels en bois reparurent assez nombreux au XVIe siècle et se sont multipliés de nos jours ; il y en a de fort modestes dans les églises rurales et de somptueux dans certaines grandes églises, comme à Sainte-Clotilde de Paris et aux Carmes de Tours. Ces sortes d'autels sont autorisés par la liturgie, pourvu que dans la table soit placé un autel portatif en pierre, en marbre ou en ardoise.

Les Maronites construisent leurs autels en bois de cèdre ; mais ils y insèrent ordinairement cinq pierres en forme de croix ; les Syriens emploient indifféremment le bois, le marbre et la pierre.

L'usage des autels de pierre prit naissance dans les catacombes, où, lorsqu'on posait une table sur un sarcophage, il était tout naturel de la choisir de la même matière. Plus tard ce choix fut appuyé sur des raisons mystiques : « L'autel est en pierre, dit Siméon de Thessalonique (4), parce qu'il représente Jésus-Christ qui, lui aussi, est appelé *pierre* en tant qu'il est notre fondement, le chef de l'angle et la pierre angulaire, et parce que le rocher qui autrefois désaltéra les Israélites était la figure de la table d'autel. »

On a prétendu que S. Sylvestre avait prescrit l'emploi de la pierre pour les autels ; mais le décret qu'on lui attribue est apocryphe (5) ; on ne comprendrait pas d'ail-

1. *Lib. de sacram.*
2. *De schism. Donat.*, l. VI.
3. *Epist. ad solit.*

1. Assemani, *Biblioth. orient.*, t. III, p. 238.
2. *Mirac. S. Dionys.*, l. I, c. XX.
3. Martène, *Ant. eccles. rit.*, l. I, c. III, art. 6.
4. *Bibl. magn. Patr.*, t. XXII.
5. Krazer, *De antiq. Eccles. liturg.*, p. 150.

leurs qu'une telle prescription pontificale eût été si mal observée pendant les siècles suivants. Celle du concile d'Epaone en 517 (1) fut renouvelée dans un capitulaire de Charlemagne, en 769, et par de nombreux conciles.

L'exemple de Rome qui avait transféré l'autel-tombeau des catacombes dans les basiliques constantiniennes ne fut suivi généralement qu'un peu plus tard en Orient et en Afrique. Partout, il y eut un certain nombre d'exceptions, même dans le cours du moyen-âge: ainsi, S. Vulstan, évêque de Worcester, déploya beaucoup de zèle pour substituer des autels en pierre à ceux qui étaient en bois(2).

Il est bon de remarquer que les prescriptions successives dont nous venons de parler ne concernent que la table ; les supports, les accessoires, les parements pouvaient être en maçonnerie, en bois, en métal, etc., et c'est ce qui a encore lieu de nos jours (3). Ajoutons que le mot *pierre*, dans le sens liturgique, est très élastique ; il comprend aussi bien la simple craie dont est fait l'autel de Saint-Germer (Oise), que le marbre, si affectionné des Italiens, bien qu'il soit, par sa nature, assez rebelle à la décoration.

Des autels d'or ou d'argent ont été érigés dans les basiliques par les papes et les souverains. Constantin fit entièrement revêtir d'or et d'argent l'autel de Saint-Pierre de Rome ; il fit exécuter sept autres autels d'argent, chacun du poids de 260 livres pour la basilique qui devait un jour porter le nom de Saint-Jean-de-Latran. L'autel d'argent que Sixte III offrit à Sainte-Marie-Majeure pesait 300 livres ; celui donné par S. Hilaire à l'église Saint-Laurent, quarante marcs. A la fin du VIIIe siècle, S. Adrien I enrichit les basiliques de Saint-Pierre et de Saint-Paul de divers autels en métaux précieux.

Le premier autel d'or dont il soit question dans l'histoire de l'Orient est celui qui fut donné par l'impératrice Pulchérie à la première église Sainte-Sophie de Constantinople ; il était soutenu par des colonnes de même métal et enrichi de gemmes et d'émaux (1). Un autre autel d'or également émaillé, fut donné par Basile le Macédonien à la nouvelle basilique qu'il fit édifier. Charlemagne fit présent à Hildebald, archevêque de Cologne, d'un autel en or ciselé. Angilbert, archevêque de Milan, et S. Étienne, roi de Hongrie, se sont distingués par de semblables générosités ; mais il est présumable que, le plus souvent, ce n'étaient que des lames d'or et d'argent appliquées sur des monuments de pierre ou de bois.

La terre pétrie, la terre cuite, le cristal de roche n'ont jamais été que des matières tout à fait exceptionnelles. La tradition rapporte que les compagnons de Marie et de Salomé, en débarquant sur la terre de Provence, élevèrent à Dieu un autel en terre pétrie. On a trouvé dans les catacombes de petits autels en terre cuite, accompagnés de deux lampes attachées à leurs côtés. Enfin, Everard, gendre de Louis le Débonnaire, mentionne dans son testament un autel décoré d'argent et de cristal.

Aujourd'hui où l'on se contente généralement d'encastrer dans la table une pierre consacrée, l'industrie française s'est imaginée de fabriquer d'affreux autels prétendus gothiques, en terre cuite, en grés artificiels, en zinc, en fonte et même en carton-pierre ! Heureusement pour notre réputation artistique que plusieurs habiles orfèvres de Paris et de Lyon ont fait revivre, dans leurs beaux autels de cuivre battu, les meilleures traditions du moyen âge.

### Article IV. — Forme et inscriptions des autels.

Au point de vue liturgique, on distingue dans l'autel : la table (*tabula*) le sépulcre des saintes reliques (*se-*

1. Altaria nisi lapidea non sacrentur. Can. XXIII.
2. Guillaume de Malesbury, *Vita S. Vulstani*, l. III, n. 40.
3. Remarquons toutefois que, d'après un décret de la Congrégation des rites (9 febr. 1675), on peut bien employer la brique pour base, mais que les quatre côtés doivent être en pierre.

1. Sozom. *Hist. eccles.*, l. IX, C. 1.

*pulcrum*) et la base (*stipes*). C'est surtout par la base que les autels diffèrent entre eux.

Nous trouvons dans les catacombes les deux types qui devaient être reproduits dans les basiliques constantiniennes et persévérer jusqu'à nos jours, l'autel-tombeau et l'autel-table. Dans les *cubicula*, c'est une table de marbre, scellée horizontalement dans le tuf, recouvrant une construction en briques, enduite de stuc, où se trouve le corps ou le tombeau d'un martyr. Dans les grandes salles servant d'église, c'était un monument isolé, consistant en une table quadrangulaire supportée soit par un pilier, soit par des colonnettes, soit par des dalles placées verticalement, entre lesquelles reposaient les reliques d'un martyr. Ces deux espèces d'autel, après la pacification de l'Église, furent transportées dans les basiliques ; mais il arriva souvent que le sarcophage fut placé dans une crypte plus ou moins grande et qu'on érigea, au-dessus, un autel-table soutenu par quatre petites colonnes et un pilier central. Quelquefois les premiers Chrétiens posaient la table d'autel sur une caisse contenant les restes d'un martyr ; un souvenir de cet antique usage apparaît dans un pied d'autel du XII^e siècle conservé au musée d'Aix-en-Provence: c'est un vase muni de deux anses et décoré de rubans (1).

Les anciennes tables d'autel sont presque toujours rectangulaires. On peut citer comme exception celle du musée de Vienne (Isère), supportée par trois colonnes et qui s'arrondit en demi-cintre. Dès le V^e siècle, ces tables mesurent environ un mètre de largeur. Elles sont d'une seule pièce et adaptées à leur support ; cependant il est arrivé parfois qu'on ait taillé table, colonnes et supports dans un seul bloc de pierre : tel est un ancien autel de Sainte-Marthe de Tarascon, provenant d'une église voisine (2).

La surface supérieure des anciennes tables était creusée de quelques centimètres dans toute son étendue et encadrée dans une moulure plus ou moins large, en sorte qu'elle avait la forme d'un large plateau à rebords ; cette disposition était nécessaire pour prévenir les accidents qui auraient pu résulter de la multiplicité des offrandes et des espèces eucharistiques, à une époque où les fidèles participaient en très grand nombre au banquet sacré, sous la double espèce du pain et du vin. Les principaux ornements qui décorent la tranche de ces tables sont des agneaux, des colombes, le palmier, l'A et l'Ω, des monogrammes du CHRIST, des grappes de raisin, des feuilles de vigne et divers autres emblèmes qui se rapportent au double sacrifice de la croix et de l'autel.

Les colonnes de soutien étaient au nombre de deux, trois, quatre ou cinq ; quand il n'y avait qu'un seul pilier central, il était creusé à son sommet d'une petite cavité destinée à contenir des reliques. En Italie, on voit un certain nombre d'anciens autels chrétiens où un cippe païen a été employé comme pédicule.

Cette disposition, qui laissait un vide sous l'autel, nous explique comment S. Alexandre, patriarche de Constantinople, a pu, avant d'entrer en controverse avec les Ariens, se mettre en prière sous l'autel ; comment le consul Eutrope, pour échapper à la colère de l'empereur Arcade, alla se cacher sous l'autel de l'église Sainte-Sophie; comment Maximien, évêque de Bagaï, choisit ailleurs un même refuge pour se soustraire aux persécutions des Donatistes ; comment le Pape Vigile tenait embrassées les colonnes de l'autel, dans l'église Sainte-Euphémie, lorsqu'on vint l'en arracher par force.

M. Didron a cru qu'à l'époque romane, l'autel principal était en forme de tombeau, tandis que les autels latéraux affectaient celle de table. Des faits nombreux prouvent que cette théorie est beaucoup trop absolue. Les monuments qui nous restent des épo-

1. Revoil, *Archéolog. romane*, t. III, p. 20.
2. *Bullet. monum.*, t. XI, p. 104.

ques antérieures au XIII^e siècle, nous prouvent qu'il y eut aussi alors de grands autels-tables et de petits autels-tombeaux. En général, ces derniers étaient fort simples et ce n'est guère qu'au XI^e siècle, et surtout au suivant qu'ils se décorent d'arcatures, quelquefois disposées en deux étages, lesquelles encadrent les figures du CHRIST bénissant, de la Vierge, des apôtres et de divers saints.

Sous la période romano-byzantine, quelques autels s'ornent de mosaïques, se couvrent de peintures à fresque ou à l'encaustique. A la fin du XII^e siècle, la coloration s'obtient par l'emploi de diverses espèces de marbre ou bien par l'application de verres de couleurs.

Comme tout le reste du mobilier ecclésiastique, l'autel dut subir les variations architecturales de chaque époque, surtout dans la forme et la décoration des arcades. Le XIII^e siècle vit persévérer les deux formes de table et de tombeau ; mais le premier type, dans les grandes églises, restait le plus en faveur. Dans les églises secondaires, c'étaient de simples massifs en maçonnerie, sans aucune ornementation, qui n'empruntaient de richesse qu'aux parements d'étoffe dont on les décorait aux jours de fête.

Le synode de Trèves disait en 1227 que « les autels ne doivent pas être si petits qu'on ne puisse y consacrer qu'avec peine. » Aussi devinrent-ils bientôt plus longs et moins carrés que sous la période romane.

Du XIII^e au XVI^e siècle, nous voyons des tables en pierre portées sur des colonnes et des arcades détachées, sur des massifs décorés d'arcatures, et plus rarement des tables supportées par un massif triangulaire et sur deux colonnes isolées, ou bien encore soutenues aux deux extrémités par des jambages faisant l'office de chantier ; en ce dernier cas, l'espace laissé vide était rempli par des châsses.

A partir de la Renaissance, l'autel prenant des dimensions considérables et se décorant d'un vaste retable, affecte la forme d'un coffre plus ou moins allongé, en pierre, en marbre ou en bois. Quelquefois on place dans le massif un corps saint renfermé dans une caisse de plomb, ou bien on y dispose une châsse, visible à travers un cristal. Les fantaisies mythologiques osent, çà et là, envahir le sanctuaire, et il est tel autel où se coudoient scandaleusement les amours et les anges, les nymphes et les saintes (1).

Les autres autels du XVIII^e siècle affectent souvent la forme du sarcophage romain ; mais ce qui les caractérise principalement, c'est leur style prétentieux et contourné, et le faste de leurs retables dont nous devons parler dans un article spécial.

En Italie, une croix se trouve toujours sculptée sur la partie antérieure de l'autel : c'est là une obligation liturgique qui a été formulée par Benoît XIII.

De nos jours, on a considérablement varié la forme des autels ; s'il en est de véritablement remarquables au point de vue artistique, beaucoup d'autres blessent les lois du goût et même de la liturgie ; tels sont, par exemple, ces petits autels vides, portés sur des colonnettes, que M. Viollet-le-Duc a multipliés dans les chapelles de nos cathédrales ; ce sont des espèces de crédences sans destination, car, d'après les décrets de la Congrégation des Rites, l'autel doit être plein, à moins que la table n'abrite une châsse.

En Orient, les autels ont gardé la forme d'une table assez étroite : c'est une tranche de marbre soutenue par quatre colonnes et le plus souvent par un seul cippe central, ce qui n'empêche pas les colonnettes du *ciborium* de s'appuyer sur les angles de l'autel.

En Angleterre, par une ordonnance royale, datée de 1550, renouvelée par la reine

1. Voir le dessin du grand autel de l'abbaye de Barbeau, dans Millin, *Antiquités nation.*, t. II, pl. 1, n. 13.

Élisabeth, les tables furent substituées aux anciens autels, pour être mieux en harmonie avec l'idée d'un simple repas commémoratif. Les Puseystes, dans la forme et la décoration de leurs autels, tendent de plus en plus à se rapprocher des usages de l'Église romaine.

Après avoir parlé de la forme de l'autel proprement dit, nous allons ajouter quelques détails sur ses degrés, ses gradins et ses inscriptions.

Depuis le XVe siècle, divers rituels prescrivent un nombre impair pour les marches, ordinairement trois, jamais plus de cinq. D'après les liturgistes du moyen âge, le nombre trois exprime les vertus théologales qui doivent animer le cœur du célébrant et de tous ceux qui assistent au saint Sacrifice, ou bien encore la chasteté, l'élévation de l'âme et la pureté d'intention.

Il y a eu de tout temps d'assez nombreuses exceptions à cette disposition trinaire qui ne remonte pas à une haute antiquité. Les autels des catacombes de Rome et de Naples reposent *in plano*. Ceux des IVe et Ve siècles ne sont exhaussés que d'une marche, régnant tout autour de la table isolée : il en était ainsi à Sainte-Sophie de Constantinople. Cet antique usage a persévéré dans la plupart des églises de Chartreux et de Cisterciens.

*L'Ordre romain* ne mentionne que deux degrés, l'*inférieur* et le *supérieur*. Il y en avait quatre dans une église dédiée à S. Cyprien, dont parle S. Grégoire de Tours (1). S. Charles Borromée en exige cinq pour les grandes églises. On monte par sept marches à l'autel-majeur de Saint-Pierre du Vatican. Il y en a de beaucoup plus nombreuses dans d'autres églises ; mais cette multiplicité ne saurait être approuvée que lorsque l'autel est érigé au-dessus d'une crypte. En 1701, Bocquillot s'insurgeait, non pas seulement contre ces sortes d'escaliers, mais même contre les trois ou quatre marches, qu'on avait souvent l'embarras de monter avec une aube longue, et qui, selon lui, étaient en opposition avec la *tradition gallicane* (1). Nous ne croyons pas qu'il y ait jamais eu, en France, de tradition générale à cet égard ; car s'il n'y avait, très anciennement, qu'un seul degré aux autels de Lyon, de Vienne, à ceux des Chartreux et des Cisterciens, il y en avait deux à la Sainte-Chapelle de Paris, à la basilique de Saint-Denys, aux cathédrales d'Arras et de Paris, et trois à la cathédrale d'Amiens, ainsi que chez les ordres mendiants.

En Grèce, les autels sont élevés sur un marchepied, sans autres degrés ; ceux des Arméniens ont cinq ou six marches.

Autrefois, aux grandes solennités, on exposait aux yeux du peuple, sur des espèces de dressoirs nommés *pergulæ*, tout ce que le trésor contenait de plus précieux. Ce fut l'origine des gradins qui devaient plus tard recevoir une décoration permanente. Un gradin unique apparaît au XIIIe siècle, et il n'y en a encore qu'un seul aujourd'hui au maître-autel des basiliques majeures de Rome. Il n'y en a même pas du tout à certains autels où le prêtre dit la messe, tourné vers le peuple.

L'adjonction de deux ou trois gradins date du XVe siècle. On en voit encore davantage dans certaines églises, où les nombreux chandeliers dont ils sont chargés donnent trop souvent à l'autel l'aspect d'un étalage de marchand de bronzes. Ces gradins sont souvent exhaussés d'une manière si extravagante qu'ils deviennent la partie principale de l'autel.

Ce n'est que depuis un petit nombre d'années que les Grecs-unis ont adopté l'innovation des gradins, ornés de vases, de fleurs, de tableaux et de cierges. L'usage de trois gradins paraît au contraire assez ancien chez les Arméniens.

On nommait *altaria inscripta* ou *litterata* ceux dont la tranche ou le cippe étaient dé-

1. L. I *De Glor. mart.*, c. XCXIV.

1. *Traité historique de la liturgie*, p. 109.

corés d'une inscription. Ces inscriptions, écrites parfois sur une pierre incrustée dans un mur voisin, sont relatives : 1° à la sainte Eucharistie ; 2° à la consécration de l'autel ; 3° aux reliques qu'il contient ; 4° au donateur de l'autel. Nous allons en offrir quelques exemples.

1° *Inscriptions relatives à l'Eucharistie.*

Roger, évêque d'Oléron, fit construire un autel où on lisait les inscriptions suivantes :

RES SUPER IMPOSITAS COMMUTAT SPIRITUS [ALMUS.
FIT DE PANE CARO ; SANGUIS, SUBSTANTIA [VINI.
SUMPTA VALENT ANIMÆ PRO CORPORIS ATQUE [SALUTE.

—

DANTUR IN HAC MENSA SANGUIS, CARO, POTUS [ET ESCA.
VERBA REFERT CÆNÆ SUPER HÆC OBLATA [SACERDOS,
MUNERA SANCTIFICAT, ET PASSIO COMMEMO- [RATUR.

—

HANC MORIANENSIS RAINALDUS CONDIDIT [ARAM.
PRÆSUL ROGERIUS OLORENSIS JUSSIT UT [ESSEM (1).

2° *Inscriptions relatives à la consécration.*

Mgr Barbier de Montault a publié dans la *Revue de l'art chrétien* (2) un grand nombre d'inscriptions de dédicace ; nous lui empruntons la suivante qui se trouve dans l'église du Rosaire à Monte-Mario de Rome :

ECCLESIAM HANC EIVSQVE ALTARE MAIVS
DIE V MAIJ MDCCXXVI
MINORESQVE HAS ARAS SEX
DIEBVS SCILICET
XII ET XIII IVNIJ ATQVE II IVLIJ
EIVSDEM ANNI
SOLEMNI RITV DEDICANS, SACRAVIT
BENEDICTVS PAPA XIII
ORD. PRÆDIC.
QVI
SINGVLIS CHRISTI FIDELIBVS
ECCLESIAM ET ALTARIA IPSA
ANNIVERS. DIE DEDICATIONVM HVJVSMODI
DEVOTE VISITANTIBVS
DECEM ANNORVM INDVLGENTIAS
PERPETVO CONCESSIT.

Le plus ordinairement, la mention des autels dédiés se trouve dans l'inscription de la dédicace de l'église, parce qu'ils ont été consacrés en même temps que l'édifice. On y trouve le nom du consécrateur, le vocable de l'autel et quelquefois le nom des reliques contenues dans le sépulcre.

3° *Inscriptions relatives aux reliques de l'autel.* On lit sur celui de Saint-Marc, à Rome :

IN HOC ALTARI
QVESCIT CORPVS SANCTI MARCI
PAPÆ ET CONFESSORIS.

M. Hubner cite une dizaine d'inscriptions, espagnoles, datant du Ve au VIIe siècle, énumérant les reliques contenues dans des autels (1).

Voici celle de Morera (Estramadoure) :

SUNT IN HOC ALTARIO SANCTI STEPHANI RELIQUIÆ NUM(*ero*) XV, STEPHANI, LUCRETIÆ, SATURNINI, SEBASTIANI, FRUCTUOSI, AUGURII, BANDELII, PAULI CONF., NAZARII, EULOGII, TIRSI, VERISSIMÆ, MAXIMÆ et JULIÆ.

4° *Inscriptions relatives aux donateurs.*

Spes, évêque de Spolète, à la fin du IVe siècle, inscrivit ces mots sur l'autel qu'il érigea sur le tombeau de S. Vital :

SPES EPISCOPUS DEI SERVUS SANCTO VITALI MARTYRI A SE PRIMUM INVENTO ALTARIS HONOREM FECIT.

Sur un antique autel (VIe siècle) de la basilique Saint-Clément, à Rome, on lit ces mots :

ALTARE TIBI DEUS SALVO HORSMIDA PAPA MERCURIUS PRESBYTER CUM SOCIIS OF (*fert*).

1. Pierre de Marca, *Histoire de Béarn.*
2. Années 1879, 1880, 1881.

1. *Inscript. Hispaniæ*, Nos 85, 88, 90, 100, 111, 126, 140, 165, 175, 263.

Dans l'église de Roissy-en-Brie, les lignes suivantes inscrites sur le mur de la nef, indiquent le donateur d'un autel qui n'existe plus aujourd'hui :

ANNE ROBINOT DE SŌ VIVĀT A DONÉ PAR TESTAMĒT A LEGLISE DE ROISSY EN BRIE 300 LIVRES PO^r FAIRE LES 2 HAVTELS CY PNT A LA CHARGE DE DIRE TOUS LES ANS LE 7^e IVIN VNE MESSE HAULTE A SON INTENTION.

Dans le cours du moyen âge, le prêtre étranger qui avait célébré sur un autel, à l'occasion d'un vœu ou d'un pèlerinage, y gravait parfois son nom à la pointe sur le filet d'encadrement. Il en était de même des pèlerins laïques et aussi des criminels qui avaient trouvé là droit d'asile. On a signalé de ces graphites ou inscriptions cursives à l'autel de Verneuil, conservé au musée de Poitiers, à ceux de Saint-Félix d'Amont, d'Auriol (Bouches-du-Rhône), de Jonquières (Gard), etc. On compte jusqu'à 93 noms incisés sur l'autel de la Minerve (Aude) (1).

## Article v. — Reliques des autels.

EN l'an 274, le pape Félix I rendit obligatoire l'usage déjà ancien de célébrer les saints mystères sur les restes d'un martyr (2). Son corps était placé soit dans une crypte ou confession creusée au-dessous de l'autel, soit dans les bases creuses de cet édicule, soit même sur l'autel. Plus tard, les corps des confesseurs reçurent les mêmes honneurs (3); il en fut ainsi de S. Ambroise, à Milan, de sainte Marie de Béthanie, à l'abbaye de Vézelay, de saint Firmin le Confesseur, à Amiens. On n'admettait point qu'une église pût être érigée sans la présence sanctifiante de reliques. Saint Ambroise, dans sa lettre XXII^me à sa sœur Marceline, dit que le peuple ne put souffrir qu'il ait dédié une église (c'est celle qu'on appela depuis *basilique ambroisienne*) sans qu'on y eût mis les restes d'un martyr ; aussi s'empressa-t-il de faire transporter sous l'autel les corps de S. Gervais et de S. Protais, qu'on venait de découvrir dans la basilique de St Félix et de St Nabor.

Au moyen âge et jusqu'à nos jours, on a continué, quand on l'a pu, de placer un corps saint sous les autels, un cristal permettant de le voir et de le vénérer. Au XVI^e siècle, cet usage devint moins fréquent en France, parce qu'on craignait d'exposer ces précieux restes aux profanations des Huguenots.

Quand les autels se multiplièrent, il ne fut plus possible de placer sous chacun d'eux le corps entier d'un martyr ou d'un confesseur. On dut alors se contenter de quelques fragments plus ou moins considérables, qui n'en étaient pas moins un monument de l'alliance de l'Église triomphante et de l'Église militante. Ces reliques étaient placées dans de petites boîtes qu'on incrustait soit dans le massif, soit dans la table, dans une petite cavité nommée *sépulcre*, pour montrer qu'elles remplaçaient le corps saint. Ces sépulcres ne semblent guère apparaître qu'au VII^e siècle. Dans les tables supportées par un pied droit, la cavité était creusée dans le chapiteau, à moins qu'une ou plusieurs niches ne fussent ménagées dans les flancs du cippe.

Au presbytère de Joncels (Hérault), un cippe, provenant d'un antique autel, est creusé de deux niches carrées, profondes de 12 centimètres ; autour de la plus haute, on lit cette inscription : *Hic svnt reliquiæ sanctorvm*.

On comprend que toutes les églises rurales ne pouvaient point se procurer de reliques. A leur défaut, on se contentait de *brandea*, c'est-à-dire de linges qui avaient touché le tombeau d'un martyr. Cet usage était autorisé par les Souverains Pontifes. Une impératrice d'Orient ayant demandé à

1. Ed. Le Blant, *Mémoire sur l'autel de l'église de la Minerve*.

2. Hic constituit supra sepulcra martyrum missa celebrari, dit Anastase le Bibliothécaire.

3. On croit que S. Martin de Tours est le premier saint non martyr dont la tombe ait été transformée en autel.

S. Grégoire-le-Grand des reliques de S. Pierre et de S. Paul pour les mettre dans une église qu'elle voulait dédier à ces deux apôtres, le Pape répondit : « La coutume des Romains,quand ils donnent des reliques, n'est pas d'en extraire du corps même des saints, mais seulement de mettre un linge *(brandeum)* sur leur tombeau; on retire ces étoffes, et on les envoie pour être gardées avec respect dans les églises qu'on veut consacrer ; elles y opèrent des miracles, non moins que les corps mêmes des saints.» Du VIIIe au XIVe siècle, dans quelques églises d'Occident, on a cru pouvoir substituer aux reliques qui faisaient défaut, trois parcelles d'une hostie consacrée, ou un morceau de corporal sur lequel on avait célébré (1). On a voulu justifier cet usage, en prétendant qu'un pape du nom de Léon, manquant de reliques pour la consécration d'un autel, aurait donné, afin d'y suppléer, un corporal renfermant la sainte Eucharistie (2). Cette prétendue disette de reliques, à Rome, n'est-elle point tout à fait invraisemblable ? On a cité également une bulle de Benoît VIII prescrivant d'une manière générale d'ajouter le Saint-Sacrement aux reliques de l'autel, mais il a été démontré que ce document est apocryphe (3). Dans un *Sacramentaire* de S. Grégoire, écrit avant l'an 986, on voit que le consécrateur déposait dans l'autel trois portions d'hostie consacrée, accompagnées d'encens (4). Le pape Urbain II suivit ce rite en faisant la dédicace de l'église abbatiale de Marmoutiers (5).

On peut signaler complète absence de reliques dans un certain nombre d'autels. S. Grégoire-le-Grand parle d'une église ou il y avait treize autels dont quatre n'avaient pas été consacrés faute de reliques.

1. G. Durand, *Ration. divin. Officior.*, l. I, c. VI, n. 23.
2. Pasqualigo, *De sacrif. nov. legis*, t. I.
3. Gezzo, abbas Dolhenensis, *ap.* Muratori, t. III *Anecd.*
4. Natalis de Vailly. *Traité de Diplomatique*, t. II, p. 254.
5. D. Martène, *De antiq. eccl. ritib.*, I, 440.

A Rome, l'autel de Saint-Jean-de-Latran en est dépourvu, parce que la table où célébra S. Pierre en tient lieu.

Quand l'autel était placé au-dessus d'une crypte, renfermant un corps saint, comme à Saint-Mathias de Trèves, à Saint-Savin, etc. on se dispensait de mettre aucune relique dans l'autel lui-même.

Enfin, dans beaucoup d'églises, on trouve de petits autels, non consacrés, sans reliques, sur lesquels on ne dit jamais la messe et qu'on pourrait appeler *votifs*, puisqu'ils ne servent qu'à honorer les saints auxquels ils sont dédiés.

Outre les niches à reliques, on a parfois abusivement pratiqué sous l'autel une armoire pour y mettre soit des vases sacrés, soit des habits sacerdotaux.

En Grèce, dans les églises de couvent, on déposait sous l'autel, pour les sanctifier, les habits monastiques dont devaient se revêtir les novices, le jour de leur profession.

Les autels des Arméniens sont souvent dépourvus de reliques.

**Article VI.** — Emplacement et orientation des autels.

NOUS avons dit que les premiers autels furent érigés sur le tombeau même des martyrs ; il faut ajouter que Bosio et Boldetti en ont signalé un certain nombre placés à côté des tombes, au milieu du *cubiculum*. Dans certains cas, il aurait été incommode de célébrer les saints mystères sur un tombeau enfoncé dans un *arcosolium;* alors on tirait la table de l'autel, comme un tiroir, à l'aide de gros anneaux de bronze qui y étaient attachés, et le corps saint restait à découvert (1).

Saint Maxime de Turin fait ressortir les admirables harmonies de cette alliance de la liturgie et de la mort: « Qu'y a-t-il de plus honorable, s'écrie-t-il (2), que de reposer

1. De Rossi, *Roma Sotter.* t. I, pp. 169, 283.
2. *Serm. LXIII de Natal. Sanct.*

sous l'autel même où le Sacrifice est présenté à Dieu, où s'offre la victime pour laquelle le Seigneur est le prêtre, selon ce qui est écrit : Tu es prêtre éternellement selon l'ordre de Melchisédech? Il est donc juste que les martyrs soient placés sous l'autel parce que le CHRIST est deposé dessus. Il est juste que les âmes des saints reposent sous l'autel, parce que, sur ce même autel, le corps du Seigneur est offert. C'est par convenance, c'est par une sorte d'association intime que la sépulture des martyrs a été établie là où chaque jour la mort du Seigneur est célébrée, suivant ce qu'il a dit lui-même : *Chaque fois que vous ferez ceci, vous annoncerez ma mort jusqu'à ce que je vienne*, afin que ceux qui sont morts pour lui, reposent dans le mystère du sacrement. C'est, je le répète, par l'effet d'une intime communauté que la tombe de ceux qui ont souffert la mort est située là où sont placés les membres de la mort sanglante du Sauveur. »

A Rome, on continua jusqu'au VII^e siècle à célébrer les saints mystères dans les cimetières ou dans les basiliques cimetériales. Ce n'est guère qu'à cette époque que l'on transféra des corps de martyrs dans les basiliques urbaines et qu'on y érigea des autels. Ils furent toujours placés entre l'abside, où se trouvait le trône de l'évêque ainsi que les sièges presbytéraux, et le chœur où se tenaient les sous-diacres, les chantres et les autres clercs, c'est-à-dire au point central de l'intersection de la nef et du transept.

Le docteur Cattois a fait naguère une croisade archéologique pour faire restituer à nos autels leur place antique, en les mettant au centre du transept où la tour centrale ou bien le dôme leur servirait de couronnement naturel. Il en est à peu près ainsi à la cathédrale de Reims, à Saint-Maurice d'Angers, à Crepon (Calvados), et dans de nombreuses églises monastiques où le chœur se trouve occupé par les stalles des religieux.

Quand le siège de l'évêque fut transféré de l'abside dans l'intérieur du chœur, l'autel fut placé soit au fond de cette abside, soit vers le milieu du chœur, très rarement vers le bas, si ce n'est en Italie. Depuis un certain nombre d'années on remarque quelque tendance à rapprocher l'autel des fidèles.

Jusqu'au XVI^e siècle, les autels-majeurs, même ceux qui étaient placés au fond de l'abside, restaient isolés; c'est alors que l'on commença à les appliquer contre les murs. Ce fut là une regrettable innovation, car la liturgie prescrit, pour la consécration et pour l'office divin, un certain nombre de cérémonies qui exigent l'isolement complet de l'autel. Sur ce point, comme sur bien d'autres, l'antique tradition a persévéré dans tout l'Orient.

Depuis le XIV^e siècle, l'autel de la sainte Vierge, dans les grandes églises, est communément placé dans la chapelle absidale ou, à défaut de cette chapelle, au fond du collatéral qui correspond au côté de l'évangile.

A partir du XV^e siècle, on mit des autels secondaires dans toutes les parties de l'église, non seulement dans les absides latérales, au fond des transepts et dans les chapelles, mais le long des murs, sous les orgues, aux clôtures de chœur, des deux côtés de l'arcade qui communique de la nef au chœur, et même contre des piliers.

Il est interdit d'ériger un autel sur une sépulture parce que, dans la primitive Église, c'était là comme une déclaration de sainteté. Cette prescription n'était pas toujours observée autrefois ; des évêques et des prêtres se faisaient enterrer sous l'autel ou tout à côté. « Il est juste, dit S. Ambroise, que le prêtre soit inhumé là où il a consacré, mais je cède volontiers la partie droite aux reliques des martyrs, place d'honneur qui leur est bien due. » Synesius s'écrie (1) : « J'embrasserai ces

1. *Catatas.*

colonnes sacrées qui soutiennent la table pure et sans tache : c'est là que je siègerai vivant et que je reposerai après ma mort. »

La Congrégation des Évêques et Réguliers a décidé que les autels sous lesquels des cadavres auraient été ensevelis ne perdaient point leur consécration, mais qu'ils devaient être interdits jusqu'à ce que le cadavre ait été enlevé ou que l'autel ait été changé de place. Cette même Congrégation a défendu d'élever sur une sépulture, même un autel temporaire destiné à recevoir le Saint-Sacrement (1). La cathédrale de Séville ne se conforme point à l'esprit de ce décret, en érigeant le *Monumento*, c'est-à-dire le reposoir du Vendredi-Saint, sur la pierre tombale de Fernand Colomb. C'est par un même sentiment de respect pour l'autel que, lorsqu'il y a des bâtiments au-dessus, ils ne doivent pas être affectés à la destination de chambre à coucher (2).

Ce n'est point seulement dans les églises et les chapelles qu'on a érigé des autels, mais encore dans les sacristies, les trésors, les cloîtres, les préaux, les baptistères, les cimetières, les salles d'hôpitaux, les palais, les châteaux, les oratoires privés, les camps, sur les places publiques en temps de foire ou de pèlerinage, etc. Jadis on dressait des autels le long des routes, soit sur le tombeau des martyrs qui y étaient inhumés, soit en des endroits qui avaient été sanctifiés par leur présence. Plus d'une fois la piété populaire s'est laissé égarer à ce sujet : c'est ce que nous démontre le capitulaire suivant de Charlemagne : « Que les autels qui sont élevés çà et là au milieu des plaines et le long des chemins, en mémoire des martyrs, et dans lesquels il est prouvé n'exister ni leur corps, ni quelqu'une de leurs reliques, soient renversés et détruits par les évêques de ces lieux-là. Si des tumultes populaires rendaient impossible cette exécution, que les peuples soient du moins avertis qu'il n'est pas permis de fréquenter ces lieux, afin que ceux qui ont une conscience éclairée soient à l'abri de toute excuse et s'éloignent de la superstition. Nous ordonnons qu'il soit expressément défendu d'accepter la mémoire des martyrs quand elle n'est que probable, à moins que cette mémoire ne se soit conservée par la plus fidèle tradition depuis son origine, au moyen du corps ou de quelque vestige d'habitation, de possession ou de souffrance du Saint. Et que les rêveries et les frivoles révélations que font quelques personnes, lorsqu'on élève des autels, soient tout-à-fait défendues (1). »

Nous terminerons cet article en parlant de l'orientation des autels.

Les premières églises avaient leur abside à l'Ouest ; mais le prêtre, en célébrant, tournait le dos à l'Occident, et avait en face de lui les fidèles placés à l'Orient ; de cette sorte il n'avait pas besoin de se retourner pour bénir le peuple ni pour dire le *Dominus vobiscum*. La prière suprême se dirigeait vers l'Orient, parce que c'est de ce côté que fut planté le Paradis terrestre ; parce que Jésus-Christ, à qui s'adressent nos adorations, est la vraie lumière et que l'Écriture sainte le désigne sous le nom d'Orient; parce que Jésus ayant été crucifié le visage tourné vers l'Occident, nous le considérons pour ainsi dire en face ; parce qu'il est monté au ciel du côté de l'Orient ; parce que c'est de ce même point de l'horizon que le Saint-Esprit descendit sur les apôtres et que viendra le Fils de l'homme pour juger les vivants et les morts.

Ce fut vers le IXe siècle que se généralisa la coutume de placer le portail principal à l'Occident et l'abside à l'Orient ; le prêtre alors célébra les saints mystères en tournant le dos aux fidèles. L'ancienne orientation a persévéré dans un certain nombre d'églises d'Italie, à Saint-Jean-de-Latran, à Saint-Pierre du Vatican, à Sainte-Marie-Majeure, à Saint-Marc, à Saint-

1. 15 sept. 1847.
2. Congr. episc. et regul. 6 oct. 1615.

1. Steph. Baluz., *Capitul. reg.*, p. 228.

Laurent *in Damaso*, à Sainte-Marie *in Transtevere*, à la cathédrale d'Anagni, etc. Cette disposition n'a jamais été adoptée en France que dans un fort petit nombre de grandes églises. M. Joseph Bard(1) a en vain plaidé la cause de ces autels *à la romaine* que le XVIIIe siècle désignait sous le nom de *contournés*. Plusieurs archéologues sont opposés à cette disposition, parce qu'elle détruit le symbolisme des points cardinaux, tel qu'il a été exposé par les liturgistes du moyen âge et que, par exemple, l'évêque ou le prêtre étant tourné vers les fidèles, lit l'évangile du côté du midi au lieu du nord.

Il y a toujours eu des exceptions, motivées ou non, aux règles de l'orientation. Au Saint-Sépulcre de Jérusalem, un autel était tourné vers le midi, un autre vers le nord, un troisième à l'ouest. A l'église abbatiale de Saint-Gall et à la cathédrale de Nevers, il y avait un autel à l'orient et un autre à l'occident. Depuis le XVIe siècle les petits autels des chapelles latérales, au lieu d'être adossés contre le mur oriental, ont été placés en face de l'entrée, en sorte que le prêtre est tourné soit vers le nord, soit vers le midi. De nos jours on se préoccupe si peu, sous ce rapport, des anciennes lois liturgiques, qu'il y a des églises, même à Rome, dont les autels sont tournés vers chacun des quatre points cardinaux.

**Article vij.** — Du nombre des autels.

PLUSIEURS écrivains protestants, ainsi que les archimandrites de Moscou, nous reprochent la multiplicité de nos autels, à laquelle les Jansénistes du XVIIIe siècle se montrèrent également défavorables. Il y a là une question théologique qui ne rentre point dans notre cadre, mais en même temps une question historique, puisque ce reproche se fonde principalement sur l'unité d'autel qui aurait régné exclusivement jusqu'au temps du pape Adrien I, c'est-à-dire jusqu'au VIIIe siècle.

Il nous paraît certain qu'il n'y a jamais eu de règles fixes à ce sujet ; on ne saurait produire aucun texte, aucune prohibition relativement à la pluralité des autels. Quand S. Ignace, évêque d'Antioche, dans sa lettre aux Philadelphiens, dit qu'il n'y a dans chaque église qu'un seul autel de même qu'un seul évêque, il ne fait que constater l'usage assez général de son temps, qui s'explique par le petit nombre de prêtres qu'il y avait alors. Descendons dans les catacombes, nous trouverons souvent, dans une même crypte, plusieurs *arcosolia*, disposés pour la célébration des saints mystères (1). On compte jusqu'à onze autels-tombeaux dans une église cimetériale de Sainte-Agnès. Si les basiliques constantiniennes eurent un autel unique, c'est qu'elles furent construites sur la tombe d'un seul martyr ; mais, dès qu'on voulut ravir les reliques des catacombes aux ravages des barbares, on les transporta en grand nombre dans l'intérieur des villes, et on les renferma dans des autels qui se multiplièrent alors dans une même église.

Nous ne voulons pas nier que l'unité d'autel ne fût d'un usage très général ; un seul autel suffisait alors qu'une seule messe était célébrée chaque jour par l'évêque, messe à laquelle les prêtres communiaient en même temps que les fidèles ; mais il y eut toujours à cet égard d'assez nombreuses exceptions.

Constantin fit ériger trois autels dans l'église du Saint-Sépulcre, sept dans la basilique de Latran. En 326, l'évêque Aventius en consacra trois dans l'église d'Avignon. Dès le IVe siècle, il y en avait plusieurs à Saint-Pierre du Vatican, à Saint-Pierre-hors-les-Murs, à Sainte-Marie dans la vallée de Josaphat (2), etc. S. Ambroise parle des soldats qui, en se retirant de la basilique

1. *Nécessité d'une réforme dans la décoration fixe et meuble des églises.*

1. Aringhi, *Roma sotteran.*, l, I. c. XXXI.
2. Martène, *de Ant. eccles. rit.*, t. I, p. 112.

de Milan, embrassaient les autels pour fêter la paix accordée à l'Église par Valentinien. S. Pierre Chrysologue suspendit une couronne d'or sur l'autel-majeur de Saint-Cassien d'Imola, ce qui indique qu'il y en avait de secondaires. Au Ve siècle, le pape Hilaire dédia trois autels dans le baptistère de Saint-Jean de Latran. S. Grégoire le Grand nous dit que Pallade, évêque de Saintes, avait placé treize autels dans sa cathédrale et il n'en témoigne aucun étonnement. S. Grégoire de Tours nous apprend que dans l'église de Braine, en Soissonnais, il célébra trois messes sur trois autels différents. Au VIIIe siècle, S. Benoît d'Aniane, fondateur du monastère de Saint-Guillhem du Désert, fit construire sept autels dans l'église Sainte-Marie, en l'honneur des sept dons du Saint-Esprit. A cette époque, les prêtres ayant cessé de communier à la messe de l'évêque, il devint nécessaire, pour qu'ils pussent célébrer eux-mêmes, de multiplier les autels dans une même église. On crut qu'il y avait quelque exagération dans cette tendance, puisque le concile de Thionville, en 804 (1), et Charlemagne, dans un capitulaire, essayèrent de la modérer.

Au XIe siècle, le prolongement des nefs autour du chœur fit multiplier les chapelles et par conséquent les autels. Leur nombre fut toujours plus considérable dans les églises cathédrales, collégiales et monastiques, en raison même du nombre de prêtres qui y célébraient la messe (1).

1. Altaria ne superabundent in ecclesiis.

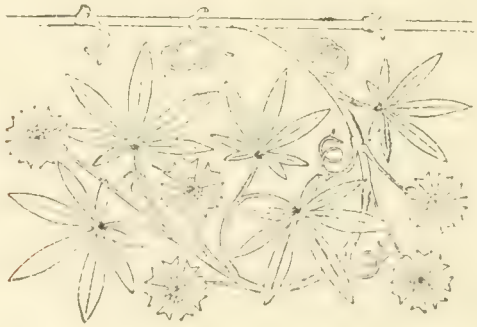
Dans les temps modernes, certains autels ont été disposés de façon à ce que plusieurs prêtres puissent y dire la messe en même temps. Aux Dominicains de Toulouse, le maître-autel avait quatre faces ; celui de Saint-Jean, à Caen, est pourvu d'une double table, l'une à l'Orient, l'autre à l'Occident. A Rome, dans quelques églises, où existent tout à la fois un chapitre et un service paroissial, par exemple à Sainte-Marie de la Rotonde et à Saint-Jérôme des Esclavons, il y a de ces bizarres autels à double face ; les offices capitulaires se font du côté du chevet, et les services paroissiaux en vue des fidèles.

Dans tout l'Orient, en Grèce et en Russie, il n'y a généralement eu et il n'y a encore aujourd'hui qu'un seul autel, où l'on ne doit célébrer qu'une seule fois le même jour. Toutefois les Grecs construisent des oratoires ou *paréglises*, qui ne sont séparés de l'église que par un simple mur ; les jours de fête, on dit la messe dans ces annexes. Ces sortes d'oratoires sont très nombreux dans les monastères.

*(A suivre.)*

L'abbé Jules Corblet.

1. Les *Révélations* de Ste Brigitte fixent à treize le nombre des autels dans les monastères qui suivent la *Règle du Sauveur*, laquelle fut appelée vulgairement plus tard *Règle de sainte Brigitte*.



N° 4. TRAVAIL ALLEMAND.
1655.

N° 1. TRAVAIL ITALIEN
XV^e siècle.

# Quatre anciens ostensoirs.

L'INSTITUTION de la solennité et de la procession du Saint Sacrement, au milieu du XIII^e siècle, livra un vaste champ au talent des artistes du moyen âge. Il leur fallut improviser, en quelque sorte, un vase sacré pour exposer la sainte Hostie aux yeux des fidèles et la porter avec honneur en procession. Subitement placés en face d'un besoin nouveau, les orfèvres ne pouvaient recourir à des types plus anciens ; ici, ils utilisèrent des croix, des custodes ou des reliquaires ; là, ils se mirent en frais d'imagination.

Il résulta de tous ces essais une diversité presque infinie de formes qui, peu à peu, se modifièrent et qu'on peut ramener à trois principales. Le nom même du vase précieux, dont je parle, varia d'une façon incroyable. C'est tantôt une *tour*, une *coupe couverte*, un *joyau*, un *vaissel*, un *tabernacle*, une *croix*, tantôt un *sacraire*, un *porte-sacre*, un *porte-Dieu*, un *habillement à porter corpus Domini* ou une *monstrance*. Le mot *soleil*, date du XVII^e siècle, celui d'*ostensoir* de la fin du XVIII^e seulement.

Après un siècle environ, certaines formes prévalurent définitivement dans chaque pays.

En Italie, l'idée d'une *coupe couverte* ou d'une *tour* domine. Les anciens ostensoirs, qu'on y trouve, ressemblent assez à des ciboires, dont la coupe serait à jour, garnie de cristal, carrée, polygonale ou ronde, le pied analogue à celui d'un calice et la partie supérieure couverte d'une flèche aiguë ou d'un dôme à partir du XVI^e siècle. Tels sont deux beaux spécimens de ce genre, conservés au Musée du Vatican, l'un du XIV^e, l'autre du XV^e siècle, celui de Bari, donné à la fin du XIII^e siècle par Charles II d'Anjou et enfin les deux dont je donne ici la reproduction.

La Belgique, l'Espagne et l'Allemagne adoptèrent aussi la forme pyramidale, mais avec une importante modification. Un cylindre de cristal, très allongé et placé verticalement sur un pied, remplaça la coupe carrée, ronde ou polygonale admise en Italie et fut accompagné *latéralement* de deux ravissants appendices, véritables arcs de triomphe en métal, peuplés de statuettes, percés de fenêtrages à jour et terminés par des clochetons merveilleusement ciselés. La partie supérieure du cylindre est toujours couronnée d'une flèche élégante. Enfin la France paraît avoir affectionné de placer le *corpus Domini* au centre d'une *croix* ou dans un *cercle* de métal, qui en se combinant avec la croix devint plus tard le *soleil*, ou encore dans de charmants édicules à pignons, (souvenir de l'ancienne arche d'alliance) portés par deux anges.

A chacune des deux premières catégories, se rattachent les anciens ostensoirs, dont j'offre aujourd'hui la reproduction aux lecteurs de la Revue.

Le N° 1 et le N° 2 proviennent d'Italie : il est facile de s'en convaincre par l'examen des clochetons, des fleurons et de quelques autres détails d'un gothique douteux, déjà en vogue en ce pays au XV^e siècle.

Le premier, de $0^m,45$ d'élévation, porte, sur la face antérieure de son pied, un écusson chargé d'un chevron d'argent. Sur la face opposée, on a répété le même écusson parti : fascé d'or et de..... de six pièces, à une aigle éployée en chef. Un nœud sphérique orné de feuillages, permet de saisir facilement l'ostensoir, dont toute la lanterne à jour s'enlève à volonté pour placer la sainte Hostie. Les arcatures inférieures, largement ouvertes, sont encore garnies de lames de corne, très minces, remplaçant le cristal.

Six pignons festonnés entourent comme d'une élégante couronne la base de la pyramide toute gravée de *maçonnerie figurée* et terminée par quatre feuilles, formant fleuron. On remarque sur chaque face, entre les deux rangs d'arcatures, un petit anneau saillant et très mobile. A quoi pouvait-il servir? Très probablement à fixer l'ostensoir, par des cordons de soie, au brancart sur lequel on le portait pendant la procession.

Le second, de 0,33 de hauteur, paraît moins ancien. Son pied, à six lobes, est orné de feuillages gravés et de trois médaillons d'argent rapportés et représentant le chiffre IHS, entouré de douze rayons flamboyants. Rien de beau dans la forme du nœud. Les contreforts de la lanterne hexagonale sont amortis par une sorte de pinacle très aigu et dépourvu de toute ornementation : c'est bien du gothique italien tout pur. La pyramide s'enlève à volonté au niveau des petits frontons et se termine par deux boules superposées, sans aucune apparence de croix.

Le N° 3, de 0,50 de hauteur, vient de Belgique ; il est d'une forme élégante mais très simple, si on le compare aux merveilles en ce genre exposées à Malines en 1864 (1).

1. Un magnifique album photographique représentant les plus belles pièces de cette exposition célèbre a été publié en 1866. Je citerai surtout les numéros 18, 19 (Anges portant un ostensoir en forme d'édicule) 20 (ostensoir en forme de croix, avec douze rayons, donné à N.-D. de Hal par Louis XI), 26 (ostensoir de 1286) 27, 28 et suivants.

La petite flèche quadrangulaire du couronnement a perdu sa croix primitive : on remarquera aussi l'absence de deux statuettes, qui figuraient à droite et à gauche du cylindre de cristal.

Le N° 4 date de 1655 ; c'est un travail allemand, qui présente une disposition analogue à celle de l'ostensoir précédent. Sur le pied sont gravées les inscriptions suivantes :

HANNS ZV LANND
COLBACH
WENSEL AO: 1655 SCHEFF
IAHR

Le cylindre est accompagné de deux arcades à jour, ornées d'un St Laurent et d'une Ste Élisabeth. Au-dessus, sous une semblable décoration, figure un St Nicolas. L'ensemble dénote une main peu habile et un goût médiocre.

Que dire de ces têtes d'anges répétées de tous côtés et à deux desquelles sont suspendues des clochettes ? Bien élémentaires aussi sont les arcades qui entourent les statues principales et qui portent le Christ, la Vierge et S. Jean. Cet objet n'est pas un modèle à reproduire, mais il est intéressant de le comparer aux types du XVe siècle, dont il a tant dégénéré.

Louis de Farcy.

N° 3. TRAVAIL BELGE.
XV^e siècle.

N° 2. TRAVAIL ITALIEN.
XV^e siècle.

# Quelques notes sur les ouvrages illustrés.

ON se tromperait étrangement en s'imaginant que les publications illustrées sont une invention moderne. Jamais, il est vrai, leur nombre n'a été aussi considérable qu'aujourd'hui ; jamais elles n'ont acquis une popularité aussi grande ; surtout depuis que la gravure sur bois a pris des développements rapides, les images sont devenues un complément presque indispensable de toutes les œuvres littéraires.

Déjà dans le courant des trois derniers siècles, on avait vu paraître beaucoup de livres ornés de gravures exécutées en taille-douce ou à l'eau-forte, avec plus ou moins de talent et de soin. Pour peu cependant qu'on veuille se donner la peine de les feuilleter, on ne tardera guère à se convaincre que, sous l'influence dominante de ce qu'on est convenu de nommer « la Renaissance », l'imitation banale était venue remplacer l'inspiration, que la symétrie rigide et sèche s'était substituée à une originalité féconde et variée, que l'étude compassée des formes y règne aux dépens de ces sentiments poétiques, gracieux et naïfs, qui caractérisent les compositions littéraires et artistiques écloses pendant les âges de foi.

Il est du plus haut intérêt de rechercher les causes principales d'un résultat aussi regrettable. On ne peut l'attribuer ni au défaut de talent naturel et d'habileté, ni au manque d'encouragements ou de ressources ; l'histoire des graveurs de l'époque, dont les succès ont été parfois extraordinaires, ne permet pas de s'arrêter à de semblables suppositions. Ne pourrait-on pas, dès lors, se demander si la direction imprimée à l'éducation artistique, et, avant tout, l'emploi généralement adopté de modèles empruntés à l'art grec ou romain, n'a pas contribué dans une large mesure, à égarer les jeunes artistes, à étouffer, en quelque sorte, leur génie dès les débuts, à empêcher le sentiment esthétique de se développer assez largement dans leur âme, pour qu'il puisse, plus tard, rayonner dans leurs travaux ?

La réponse à cette importante question devient plus facile quand on considère que, au seizième siècle, la foi avait fléchi sous le souffle délétère du protestantisme et que l'esprit de critique, entraînant de plus en plus la société vers un rationalisme égoïste et corrompu, devait bien mieux trouver à se satisfaire dans les souvenirs sensuels du paganisme que dans les simples et chrétiennes traditions du moyen âge. Les travaux des hommes d'étude eurent, dès lors, principalement pour objet la réhabilitation de la littérature, de l'architecture et de la statuaire en honneur chez les peuples méridionaux avant l'ère chrétienne : à leur exemple, les artistes furent entraînés dans le courant de « la Renaissance », qui marque une dégénérescence plutôt qu'un progrès réel, puisque les diverses branches de l'art, privées de la sève abondante qu'elles puisaient dans une heureuse alliance avec le monde spirituel, se virent enfermées dans un « cercle vicieux » et bornées par les limites restreintes des facultés humaines privées des lumières de la foi.

En tenant compte de ces considérations, on comprend pourquoi les gravures dont nous parlons sont, malgré une remarquable habileté technique, souvent médiocres et incorrectes quand elles accompagnent des descriptions de voyages, et réellement mau-

vaises quand elles reproduisent des monuments d'art ou d'architecture de la période chrétienne.

C'est ainsi que, surtout au dix-septième et au dix-huitième siècles, les navigateurs hollandais, à leur retour dans la mère-patrie, se plurent à publier le récit de leurs aventureuses expéditions : ces livres avaient la prétention de faire connaître par des images leurs surprenantes découvertes ; mais on dirait en les voyant, qu'il était impossible aux artistes de saisir dans leurs dessins, les caractères distinctifs des personnages et des objets qu'ils avaient à reproduire. Les Chinois, les Indiens, les peuplades de la Polynésie, dont les types sont si variés et si différents des nôtres, y sont représentés avec des expressions de visage et de geste, qui rappellent bien plus encore l'Europe que le Japon, la Perse ou l'Arabie. Les temples indiens, les pagodes, les vues de villes et de forêts, les animaux comme les végétaux, également mal dessinés, sont à peine reconnaissables quand on les compare aux croquis des artistes modernes ou aux reproductions photographiques, dont la précision est incontestable.

Les mêmes défauts se retrouvent, quoique à des degrés divers, dans les grands ouvrages d'érudition et d'archéologie, édités avec grand luxe par les Montfaucon, les Ciampini, les Sanderus, etc., comme aussi dans ces nombreuses publications qui, sous le titre séduisant de « Délices », voulaient transmettre à la postérité le souvenir des édifices remarquables, des châteaux, des églises et des monuments de tous les pays de l'Europe.

On doit reconnaître que, à l'exception des collections intéressantes de Hollar et de Merian, qui se distinguent par une grande finesse d'exécution, de quelques belles publications italiennes et anglaises assez récentes, et surtout des portraits, les gravures intercalées dans les livres de cette époque, ont généralement un aspect dur et froid, que leur monotonie émousse bientôt l'attention, tandis que leur incorrection provoque la fatigue et l'ennui.

Quand la Révolution de 1789 eut ébranlé, d'un même coup, les formes anciennes de l'organisation politique et les derniers vestiges des saines traditions sociales, ses adeptes triomphants inclinèrent plus que jamais vers le paganisme et l'art ne se releva que pour se livrer à l'imitation servile de l'antiquité. Suivant la formule universellement admise dans les écoles, « tout ce qui n'était pas copié des Grecs ou des Romains était digne des barbares et rejeté comme contraire aux éléments essentiels de la civilisation moderne. »

Pendant le premier quart du XIX^e siècle, personne, semble-t-il, n'aurait eu l'audace de révoquer en doute la vérité de cet axiome, qui paraît aujourd'hui un bien étrange paradoxe : mais bientôt un mouvement de réaction se produisit dans la littérature et, peu après, dans l'art. Quelques hommes de génie surgirent, qui tentèrent de se dégager des langes dans lesquels on les tenait étroitement emprisonnés. On crut pouvoir étouffer leurs premiers efforts en les désignant par un terme considéré comme une expression d'humiliation, de dédain ou de mépris ; on les nomma les « romantiques », par opposition aux « classiques », qui s'attribuaient le monopole du bon goût, de la science, de tous les dons de l'intelligence.

Nous n'avons pas à apprécier ici les mérites et les défauts de ces premiers adeptes du romantisme; il nous suffira de constater l'influence qu'ils exercèrent sur l'opinion publique, particulièrement dans les questions d'art. Cette influence, imperceptible dans le début, ne cessa de se développer et de battre en brèche le funeste préjugé qui attribuait à l'antiquité païenne la possession exclusive de toutes les perfections.

La lutte dure encore: sans doute, elle eût été moins pénible et plus efficace si elle eût été engagée franchement au nom des

principes chrétiens ; malheureusement il n'en fut pas ainsi, parce que plusieurs, parmi les novateurs, se déclarèrent opposés à tout principe, voulurent s'affranchir de toute règle et suivre l'impulsion de leurs orgueilleuses passions et de leur ambition personnelle. Le principe chrétien offrait à tous la liberté avec l'ordre et le bonheur auxquels les « enfants de Dieu » peuvent légitimement prétendre ; ils lui préférèrent la licence qui engendre le trouble, la discorde et l'incrédulité.

L'art païen n'avait pas renié toute croyance religieuse ; ses plus belles œuvres eurent pour objet la glorification des dieux et des héros ; il s'efforçait de chercher ses inspirations dans un sentiment qu'on pourrait, en un certain sens, nommer surhumain et d'exprimer l'idéal des perfections auxquelles l'homme peut atteindre.

Nos romantiques modernes ne s'élèvent pas si haut : ils prétendent que l'inspiration est superflue et qu'on est sûr de trouver le beau en reproduisant l'un ou l'autre détail de la nature terrestre avec un certain degré d'originalité dans les procédés. Cette théorie les entraîne au «réalisme» qui, trop souvent, ne connaît aucune entrave à ses licencieuses audaces.

Mais à côté de ce romantisme délétère, il en surgit un autre qui, dégagé de l'étroite servitude du classicisme, voulut s'inspirer de l'idée chrétienne : les littérateurs et les artistes de cette école étudient attentivement les chefs-d'œuvre du moyen âge ; ils y trouvent d'excellents modèles, pour diriger les aspirations de l'âme, satisfaire aux exigences de l'intelligence et développer les bons sentiments du cœur. Leurs travaux seront non seulement marqués au coin d'une logique saine et vigoureuse, mais ils seront, en outre, de tous points conformes aux doctrines de la sainte Église et aux règles de la décence chrétienne. Leurs conceptions seront claires, à la portée de tous, pauvres et riches, et sauront, avec la grâce de Dieu, émouvoir, édifier et charmer ceux dont l'imagination aime à se refléter dans des tableaux à la fois simples, graves et pieux.

L'étude des beaux modèles empruntés aux œuvres d'art de la période chrétienne, est aujourd'hui rendue bien aisée par l'invention de la photographie.

La photographie mérite-t-elle d'être envisagée comme un travail artistique ou convient-il de la considérer seulement comme une application plus ou moins habile des procédés scientifiques ? C'est une question à laquelle il serait difficile de donner une solution absolue et générale. Quoi qu'il en soit, nous constatons avec bonheur que la photographie vient apporter un appoint utile à l'éducation des artistes et un élément fécond aux recherches des archéologues.

Il y a lieu de faire remarquer que, tant qu'il faudra craindre l'altération rapide des reproductions photographiques, on continuera à perfectionner la photogravure, l'héliotypie et autres inventions analogues, et que, en même temps, on multipliera les bonnes gravures sur métal et sur bois, les chromolithographies et les autographies, bien que celles-ci soient souvent moins complètes, et surtout moins exactes que le sont les épreuves photographiques.

Dès maintenant une amélioration notable s'est produite : les graveurs s'efforcent de reproduire non seulement les lignes principales, comme au XVII^e siècle, mais encore les détails, l'expression intime du sujet, le sentiment archéologique des monuments et jusqu'au « faire » particulier du maître dont ils ont à imiter le modèle. Si l'on persévère dans la voie où l'on est entré avec ardeur, bientôt le public ne supportera plus ni l'à peu près, ni le superficiel dont il se contentait jusqu'ici ; les dessinateurs qui voudront réussir à se créer une carrière, devront s'appliquer avec le plus grand soin à être corrects sans dureté, à bien établir les proportions relatives, à pénétrer dans la pensée de l'artiste créateur de l'œuvre ; ils veille-

ront à ne négliger ni les règles principales de la perspective aérienne, ni les charmes qui résultent d'effets pittoresques habilement ménagés.

Il serait impossible de faire ici l'énumération des publications auxquelles notre pensée se reporte en écrivant ces lignes ; pour être complet, il faudrait donner le catalogue d'un très grand nombre d'ouvrages, qui ont vu le jour depuis une quarantaine d'années, dans tous les pays de l'Europe. L'Angleterre a, peut-être, été la première à populariser par des livres illustrés, les connaissances archéologiques et la recherche des beaux types de l'art du moyen âge : le grand architecte A. Welby Pugin a contribué dans une large mesure, par la plume comme par le crayon, aux heureux développements du sentiment chrétien dans l'art. L'Allemagne n'a pas tardé à entrer également en lice : la découverte de l'ancien plan de la cathédrale de Cologne, l'enthousiasme avec lequel on accueillit l'idée de terminer ce colossal édifice tel que l'avait conçu l'architecte primitif, les remarquables écrits publiés par M. Auguste Reichensperger pour démontrer la supériorité de l'art du moyen âge, l'inconsistance des travaux modernes appelèrent l'attention sur les merveilleux monuments de la période ogivale qui couvrent le sol de l'Allemagne et dont trois siècles d'égarement avaient, en quelque sorte, fait oublier l'existence. La France s'émut à son tour ; sous l'impulsion de Didron aîné, du comte de Montalembert, de de Caumont, etc., elle encouragea la publication d'un grand nombre d'ouvrages illustrés dont les gravures, exécutées avec une remarquable perfection, firent mieux connaître les chefs-d'œuvre élevés pendant les âges de foi, dans ses vastes provinces, et particulièrement dans l'Ile-de-France, où l'art ogival semble avoir atteint à son plus sublime développement.

La Belgique ne tarda pas non plus à reconnaître qu'elle possédait des monuments dont elle pouvait à bon droit se faire un titre de gloire et qui rappellent, tout à la fois, la piété, la prospérité et les talents artistiques de ses anciennes populations. Ici, comme en France, le gouvernement voulut diriger l'opinion publique, qui reprenait goût à l'architecture ogivale, et demandait la restauration des édifices négligés, méconnus et déplorablement altérés pendant les derniers siècles. Malheureusement les hommes appelés à seconder les vues bienveillantes de l'autorité, se mirent à l'œuvre avant d'avoir suffisamment étudié l'art du moyen âge, avant surtout de s'être bien pénétrés des sentiments et des traditions que leurs ancêtres avaient su exprimer si habilement dans l'ensemble comme dans les détails de leurs œuvres; le pays était d'ailleurs dépourvu d'écoles et d'ateliers où les ouvriers auraient pu s'initier à la technique et aux formes caractéristiques des constructions qu'ils devaient rétablir. — De là ces restaurations déplorables, dont les défauts sont si souvent l'objet des justes critiques de la presse et des regrets des archéologues.

Les publications pouvant utilement servir à l'enseignement de l'art du moyen âge en Belgique, sont de date récente : elles sont parfois accueillies avec une faveur étonnante : pour le prouver, il suffit de dire que les *Éléments d'archéologie* de M. le ch^ne^ Reusens, à peine terminés, ont été enlevés très rapidement et qu'une seconde édition est dès aujourd'hui en préparation.

Les monographies de monuments sont d'autant plus précieuses pour l'enseignement de l'art qu'elles reproduisent des détails plus nombreux, plus précis et dessinés sur une échelle se rapprochant autant que possible de la grandeur réelle ; ces qualités se rencontrent à un haut degré, dans la *Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur à Bruges*, publiée sous la direction de M. Verhaegen, professeur à l'école de Saint-Luc à Gand. Cet ouvrage accompagné d'un texte historique, contient soixante

planches de grand format *in-folio*, montrant non seulement les vues d'ensemble, les plans architecturaux, les diverses coupes et les moulures de cette importante construction, mais encore les principaux détails de la sculpture, du mobilier et du trésor ; les dalles tumulaires du XV^e^ et du XVI^e^ siècle, gravées dans le laiton et qui, comme chacun le sait, sont d'un effet si saisissant et d'une facture si remarquable, sont reproduites avec le soin le plus minutieux.

M. Aug^e^ Van Assche, architecte à Gand, a commencé une publication importante sous le titre de *Recueil d'églises du moyen âge en Belgique :* le premier fascicule contient la monographie de l'église de Notre-Dame de Pamele à Audenarde: trente-sept planches, autographiées presque toutes avec une netteté qui n'exclut pas un vrai sentiment artistique, montrent l'intéressant édifice sous tous ses aspects et dans tous ses détails : un constructeur habile pourrait y trouver tous les renseignements dont il aurait besoin pour rebâtir ce bel édifice qu'on peut considérer comme le vrai type d'une église paroissiale du XIII^e^ siècle. Les plans des différents étages et les coupes sont dessinés à l'échelle d'un centimètre, puis les détails sont reproduits un à un, suivant leur importance, à l'échelle de 3‰ ou de 25‰ : les moulures les plus délicates sont même reproduites en grandeur d'exécution.

Voilà donc encore un ouvrage d'une incontestable valeur, qui apporte à l'enseignement de l'architecture ogivale les éléments les plus précis et les plus instructifs.

La gilde de St-Thomas et de St-Luc, en publiant la *Monographie de l'église de St-Christophe*, à Liège, avait, depuis quelques années, pris l'initiative de ce genre de livres d'art, édités sans aucun luxe surabondant et dans des conditions de prix qui puissent les mettre à la portée de tous, professeurs et élèves.

Plaçons à côté de cette publication la *Monographie de l'église paroissiale de St-Jacques à Tournai*, par L. Cloquet. En réunissant dans un beau volume l'histoire et la description de l'un des édifices les plus remarquables de l'antique ville de Tournai, en y consignant jusqu'aux moindres objets d'art, en accompagnant son œuvre d'un grand nombre de gravures et de chromolithographies, M. Cloquet nous fait admirer, une fois de plus, le talent des architectes des siècles chrétiens.

*L'art monumental du moyen âge*, recueil de monuments levés et dessinés par L. de Fisenne, architecte, est encore une publication très recommandable; elle se distingue des précédentes en ce qu'elle a surtout pour objet de faciliter l'étude des détails de la sculpture ornementale, de la ferronnerie et de la menuiserie du moyen âge : l'auteur choisit de préférence ses exemples dans une contrée particulièrement riche en modèles de ce genre, dans les églises du Limbourg et de la frontière d'Allemagne.

Citons encore les *Anciennes constructions en Flandre*, par Langerock et Van Hoecke. A en juger par les premières livraisons, on peut espérer que cet ouvrage méritera, quand il sera terminé, d'être compté parmi les livres les plus utiles à l'archéologie et à l'art.

Nous nous proposons de donner aux notes que nous venons d'écrire à la hâte, un complément se rapportant principalement à l'Angleterre, à l'Allemagne et à la France où nous pourrons trouver sans peine des preuves nouvelles et multiples de la supériorité des illustrations qui accompagnent les publications modernes sur celles dont on ornait les livres pendant les trois siècles précédents. B.

# Excursion de la Gilde de St-Thomas et de St-Luc en Angleterre, du 20 Août au 2 Septembre 1882.

L'EXCURSION de la gilde de St-Thomas et de St-Luc, qui vient de se terminer, marquera dans les annales de la société artistique belge et dans le souvenir des nombreux excursionnistes qui ont pris part au voyage.

Outre les monuments dont le nombre, les dimensions colossales et la splendeur devaient nécessairement fixer notre attention et provoquer notre admiration, il nous a été donné d'étudier de près le peuple anglais, grâce à nos bienveillants amis les membres de la gilde anglaise de St-Grégoire et de St-Luc ; nous avons pu recueillir sur place un très grand nombre de renseignements sur le caractère, les mœurs, la religion et les usages de nos voisins d'Outre-Manche ; ainsi les remarques archéologiques et artistiques sont confirmées par les observations morales, historiques et économiques qu'il nous a été donné de faire : la grandeur artistique de l'Angleterre, l'amour du *vrai* dans l'art, l'esprit de tradition nous ont apparu comme une des grandes causes de la grandeur politique du peuple anglais ; aussi en emportant sur le continent les meilleurs souvenirs artistiques de notre excursion, avons-nous récolté de précieux enseignements sociaux qui ne seront pas perdus pour nos amis.

Il me semble que le meilleur usage que je puisse faire ici des observations qui me sont personnelles c'est, non pas de les réunir en faisceau, mais de les rapporter en quelque sorte au jour le jour, au fur et à mesure que se sont déroulés devant nous les édifices qui ont fait l'objet de notre voyage. J'ajouterai, pour ce qui est des notes historiques, que j'en ai puisé un grand nombre dans l'excellent Guide du voyage fait à notre usage par l'un de nos plus savants confrères, M. Jules Helbig, secrétaire de la gilde de St-Thomas et de St-Luc.

Enfin, pour ne pas trop élargir les bornes de ce compte rendu, je me suis cru permis d'adopter les formes un peu sèches, mais claires du résumé, et j'ai suivi la division par *journées*, que nous fournissait tout naturellement l'itinéraire du voyage.

Première journée. Dimanche 20 aout. Partis d'Ostende à 10 h. 30 du matin, par la malle belge, et favorisés par un temps splendide, nos soixante-quinze excursionnistes arrivent en parfaite santé à Douvres. Nous remarquons parmi eux M. le baron Béthune, président, MM. les chanoines Delvigne et Reusens, vice-présidents, M. Jules Helbig, secrétaire, M. George Helleputte, professeur à l'université catholique de Louvain, secrétaire adjoint, M. le baron J.-B. Béthune de Villers, trésorier, MM. le sénateur Lammens, le baron Surmont de Volsberghe, Van Heukelum, curé à Utrecht, et président de la gilde de St-Willibrord, les abbés Cousin, Jouy et Raulet, du diocèse de Meaux, Mgr le chanoine Béthune, de Bruges, MM. C. de Burlet et Lagasse, ingénieurs des ponts et chaussées, Jules Frésart, banquier à Liège, Fr. Schollaert, conseiller provincial à Louvain, Van Assche, architecte, De Pauw et Anthony, artistes peintres, Blanchaert, sculpteur, le cher frère Marès, directeur de l'école de St-Luc de Gand, et bon nombre d'artistes et de prêtres des différentes provinces belges.

A notre arrivée à Douvres, la plus cordiale réception nous est faite par M. Stuart-Knill, président, et M. James Weale, l'éminent archéologue, directeur de la gilde anglaise de St-Grégoire et de St-Luc. Après une halte d'une heure en cette ville, l'express nous emmène à Cantorbéry, première station artistique du voyage ; nous y arrivons le soir, et après la distribution des logements et un excellent repas en commun, nous nous retirons de bonne heure, afin de prendre des forces pour l'excursion du lendemain.

Deuxième journée. Lundi 21 aout. Dès sept heures du matin, tous les confrères se retrouvent dans la gracieuse petite église catholique dédiée à S. Thomas Becket, l'illustre archevêque-martyr de Cantorbéry. Cette antique cité, jadis si attachée à l'Église romaine ne compte plus aujourd'hui que deux cents fidèles.

La sainte Messe y est dite par Mgr Béthune, l'un des plus anciens membres de la gilde, à l'intention des confrères défunts, et pour appeler les bénédictions de nos saints Patrons sur le voyage en Angleterre.

Mais j'ai hâte d'arriver à la cathédrale, splendide église, à la fois conventuelle et cathédrale avant la Réforme, qui occupe le centre d'un ancien monastère, jadis habité par plus de deux mille moines Bénédictins.

Les constructions que nous avons devant les yeux, partie en ruines, partie restaurées ou renouvelées, tapissées de lierre, assises à l'ombre d'arbres séculaires, entourées de pelouses veloutées et égayées fréquemment par des parterres de fleurs éclatantes, sont,

aujourd'hui encore, séparées par des murailles et des portes du reste de la ville, et affectées exclusivement aux dignitaires de l'Église réformée. — La main glacée du protestantisme a passé par là ; l'Église catholique a été proscrite de ces cloîtres et de ces nefs merveilleuses que le génie de ses moines avait créés : malgré tout cela, il est demeuré dans cette oasis un cachet indescriptible de poésie monacale et de sentiment catholique. L'hérésie a eu beau dénuder les vastes nefs, supprimer les châsses, détruire les autels, béatifier, en plaçant leurs statues dans les niches du porche, à côté de celles de S. Augustin et de S. Guillaume, l'adultère Henri VIII et la cruelle Elisabeth ; elle n'a pas réussi, elle ne réussira jamais à faire du monument bâti par Guillaume de Sens un temple anglican !

Aussi avec quelle indomptable espérance, avec quelle secrète confiance, la gilde tout entière, tombant à genoux devant la pierre sur laquelle a été massacré S. Thomas Becket, ne s'est-elle pas adressée, dans une courte mais fervente prière, à l'apôtre de Cantorbéry, pour le supplier de gagner une seconde fois à l'Église les âmes et les lieux bénits qu'il lui avait conquis une première fois durant sa vie terrestre !

Que dire, au surplus, des détails du superbe monument que nous avons devant les yeux ? Nefs, transepts, chœur, chapelles, tours, cloître, salle de chapitre, crypte, tout est beau, grand, remarquablement conservé : des tombeaux en pierre, en bois de chêne d'Irlande, en albâtre, en bronze, avec leur polychromie ancienne, leurs dais ou baldaquins gracieusement sculptés en bois, des fragments de carrelage ancien, des vitraux intacts du XIII^e siècle, de toute beauté, des restes fort curieux de peintures décoratives, voilà l'inventaire sommaire des trésors qu'il nous a été donné d'admirer le matin.

Après une visite au collège St-Augustin et à l'église St-Martin, riches tous deux en restes anciens, nous faisons nos adieux à la ville de Cantorbéry et nous gagnons, par chemin de fer, Chatham. De là, une course à pied de trente minutes mène nos excursionnistes à la cathédrale de Rochester, édifice moins important, mais à certains égards, plus complet que la cathédrale de Cantorbéry.

Ici encore de vieux carrelages, des tombeaux anciens, de remarquables peintures et une fort belle crypte attirent notre attention ; ceux d'entre nous qui ont visité la Normandie, sont frappés de l'analogie qu'offrent les deux églises de *l'Abbaye aux Hommes*, et de *l'Abbaye aux Dames*, de Caën, avec la grande nef de la cathédrale de Rochester.

A quelques pas de la cathédrale, s'élève un immense château normand, qui domine Rochester et couvre le sommet d'une colline baignée de deux côtés par la Medway. Ce château, long de 300 pieds, possède un des plus beaux donjons de l'Angleterre. Il fut édifié en grande partie par Guillaume le Conquérant : aujourd'hui encore, quoiqu'en ruines, et bien que des nichées de paisibles tourterelles aient remplacé les hommes de fer qui défendaient les créneaux, il a encore grand air, et impressionne vivement les visiteurs.

Mais l'heure du départ a sonné ; en une heure nous arrivons à Clapham, faubourg de Londres, où nos logements sont retenus, et dont la situation avantageuse au point de vue des chemins de fer et des tramways, a décidé nos organisateurs à faire de *Clapham Road* notre quartier général.

Troisième journée. Mardi 22 aout.

Deux immenses voitures du tramway, remplies de membres de la gilde, nous conduisent le mardi de bonne heure à la cathédrale catholique de Southwark, dédiée à S. Georges et bâtie par l'immortel Welby Pugin. Ce monument construit avec des ressources restreintes, et qui sans aucun doute se ressent de la pauvreté des catholiques anglais en 1848, offre néanmoins un ensemble des plus religieux et des plus poétiques. Nous avons particulièrement remarqué le jubé placé entre le chœur et la grande nef, suivant l'ancien et pieux usage, et les chapelles de chantrerie ; les autels, les meubles, les vitraux, les peintures respirent la piété et portent le cachet de l'art traditionnel que M. Pugin s'était donné pour mission de relever.

Par une faveur spéciale, la gilde tout entière a été admise à visiter ensuite le Palais de Justice de Londres, édifice tout nouveau, dont les travaux touchent à leur fin. Le style adopté est celui du XIII^e siècle : l'immense salle des Pas-Perdus, longue et élevée comme une nef d'église, sévère comme il convient à la salle d'attente d'un Palais de Justice, fait le plus grand honneur à l'architecte, feu M. Street, et a vivement satisfait tous nos amis : les salles d'audience, tribunaux, cour d'assises, bibliothèques, cabinets des juges et du parquet, corridors et pièces de service, bien distribués, sobrement mais largement ornés, lambrissés de chêne, couverts de plafonds en bois sculpté, garnis de vitraux translucides, tout cela est généralement très réussi.

Mais le plaisir de nos amis se change en admiration et en surprise lorsqu'ils apprennent par le Directeur des travaux que le Palais de Justice de la capitale de l'Angleterre sera plus petit et plus modeste que le Palais de Justice de Bruxelles : il couvre six acres soit environ deux hectares et demi, tandis que le nôtre en couvre plus de trois, et je dois ajouter que les cours intérieures sont incomparablement plus gaies que celles de Bruxelles : de plus, l'édifice anglais, presque achevé aujourd'hui, a été entrepris pour la somme d'environ 26 millions, et le devis ne sera pas dépassé !

Pauvres Belges que nous sommes, nous dépenserons 50 millions pour notre Palais de Justice et nous n'aurons qu'un édifice lourd, monotone, mal distribué, mal éclairé, et couvert de mousse avant d'être terminé.

Que dirai-je de la *Galerie nationale*, que tous les étrangers connaissent, si ce n'est qu'en la visitant, nous nous sentions fiers d'être Belges et de voir partout, aux places d'honneur, les œuvres de nos artistes flamands. Les peintres qui font partie de l'excursion s'attardent devant ces innombrables chefs-d'œuvre, et nous n'avons tous qu'un regret, c'est de ne pas pouvoir demeurer plus longtemps à *National Gallery*.

Heureusement, d'autres merveilles nous attendent : l'abbaye de Westminster figure au programme pour l'après-midi. Les plus beaux spécimens de l'architec-

ture et de la sculpture des XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles se trouvent réunis dans ce superbe monument, qui n'a plus hélas ! de religieux que la forme. La Réforme, ne parvenant pas à en faire un temple à l'usage des vivants, l'a transformé en Panthéon à l'usage des morts : beaucoup de célébrités modernes de l'Angleterre, Darwin entr'autres, viennent chercher là une immortalité qui remplace pour plusieurs celle du ciel, sur laquelle ils ne comptent pas.

A notre intention, la Salle du Chapitre, dont une colonne centrale unique soutient les gracieuses voûtes, avait ouvert ses portes, et montra à nos dessinateurs son ancien carrelage aux armes d'Angleterre et de fort beaux restes de peintures décoratives, tout nouvellement découverts. Nous fûmes également admis à visiter la bibliothèque, l'école du chapitre, les beaux cloîtres, les anciennes chantreries catholiques, la chapelle de Henri VII, magnifique spécimen de style perpendiculaire, et nous eûmes la consolation, comme à St-Thomas de Cantorbéry, de prier en commun pour la conversion de l'Angleterre, aux pieds du tombeau de S. Édouard le Confesseur, placé au centre du sanctuaire de Westminster. Sa qualité de Roi d'Angleterre a valu au glorieux Saint de ne pas voir ses reliques dispersées : le solide cercueil qui renferme ses restes est encore dans le tombeau.

La journée, déjà fort remplie, du mardi, se termine par une visite au musée de South Kensigton, de 7 à 10 h. du soir. Très riche en objets anciens, ce musée contient également plusieurs sections importantes consacrées aux reproductions en plâtre et autres. Nous y retrouvons d'anciennes connaissances, entr'autres la cheminée du Franc de Bruges, le tabernacle de Léau, les fonts baptismaux de Liège, le baptistère de Hal, etc. Impossible de faire une revue, même sommaire des collections de cet immense musée : commencé il n'y a que 40 ans, sous le patronage du Gouvernement, il est déjà, pour certaines parties, le plus riche musée du monde.

Quatrième journée. Mercredi 23 aout. La matinée est consacrée à la visite de deux antiques églises de Londres, celle de St-Barthélemy, et celle de Ste-Etheldrède, rachetée il y a quelques années par les catholiques et servant aujourd'hui d'église paroissiale.

Les églises anglicanes de St-Alban et de St-Jean que nous visitons le matin, sont des constructions modernes et offrent tellement d'analogie avec nos églises catholiques que l'on serait tenté de s'agenouiller en voyant une lampe brûlant devant l'autel garni du crucifix, de chandeliers et de fleurs, des images de la Ste Vierge avec l'enfant Jésus, des bénitiers à l'entrée, etc. Dans la même journée, à l'église « *catholique, apostolique,* » mais non « *romaine* » de Gordon Square, nous avons même rencontré plusieurs ministres de la soi-disant religion réformée, portant un costume analogue à celui de nos prêtres. Un seul acte d'humilité, la reconnaissance de la primauté du Pape, suffirait pour ramener à l'Église quantité de schismatiques anglais dont les intentions sont pures, les mœurs intègres, et je crois pouvoir l'affirmer avec bien des prêtres anglais, la bonne foi réelle et entière.

La plus grande partie de la journée du mercredi est affectée au British Museum. La gilde de St-Thomas et de St-Luc, reçue et guidée par les conservateurs de la Bibliothèque, des manuscrits et des antiquités du moyen âge, a fait dans ces diverses parties du célèbre musée, une visite des plus intéressantes.

Je n'entre pas dans les détails ; le musée Britannique est connu de tous ceux qui ont visité Londres, et je ne pourrais, sans sortir de mon cadre, décrire ici, même sommairement, les ivoires, les faïences et porcelaines, les verres et les cuivres, la section des bijoux, puis les manuscrits de toutes les époques du moyen âge, les enluminures merveilleuses, les encadrements exquis, enfin les livres, l'admirable disposition des bibliothèques, les rues garnies de rayons, sur plusieurs étages, l'immense rotonde servant de salle de lecture à plus de 400 personnes : tout cela demanderait des mois à être visité minutieusement et nous n'avons que quelques heures !

L'examen de la Station de St-Pancrace, qui termine la journée a convaincu, une fois de plus, nos confrères que le style gothique bien entendu peut s'appliquer non seulement aux églises, monastères et chapelles, mais aux palais de justice, aux hôtels, aux maisons particulières et même aux gares de chemin de fer.

La réunion du soir, écourtée à cause de l'extrême lassitude de tous nos excursionnistes, a été consacrée à la revue critique des monuments visités et à la fixation de l'excursion de la gilde en 1883. C'est la *Campine belge* qui est choisie après un échange d'observations entre les confrères.

Cinquième journée. Jeudi 24 aout. Nous nous mettons en route, dans des wagons retenus d'avance, pour Winchester. La compagnie du chemin de fer nous a accordé 52% de réduction, et, détail pratique à signaler à nos administrateurs de chemin de fer, nous a dispensés de prendre des billets moyennant un seul reçu délivré à M. Weale et constatant le nombre des voyageurs.

Arrivés à Winchester, après un trajet de deux heures, on nous conduit d'abord à l'ancien réfectoire du château, servant aujourd'hui de salle des Pas-Perdus au Palais de Justice. Cette salle fort bien restaurée, garnie de charmants vitraux armoriés, et heureusement polychromée, nous offre cette particularité remarquable que parmi les noms des nombreux gouverneurs du château qui sont peints sur les murs, nous rencontrons plusieurs noms flamands : Pierre de Bruges, Jean de Gand, Maurice De Bruyne, etc. C'est que Winchester est l'ancienne *Venta Belgarum*, colonie belge très importante au moyen âge. La petite ville, bâtie sur une colline, propre comme une ville hollandaise, pittoresque presque comme une ville suisse, possède une ancienne fontaine, ornée de statues, et surmontée d'élégants pinacles, qui, de l'avis de nos amis de la Flandre Occidentale, serait un type excellent pour le monument de Breidel et de Coninc.

Après un déjeuner substantiel, nous nous dirigeons vers la cathédrale. Elle est encore entourée de trois côtés de son cimetière, vaste plaine verte entourée de tilleuls séculaires, et toute garnie de pierres tumulaires

soigneusement tournées vers l'orient. En Angleterre, on voit partout des cimetières dans les villes, des maisons autour de ces cimetières, des gens bien portants dans les maisons ! On voit cela à Winchester, on le voit à Londres, et jusque dans l'enceinte de la Tour de Londres ; le champ du repos entouré de grillages ou de murs bas, rappelle aux passants avec le souvenir des leurs, la salutaire pensée de la mort : le respect des tombes et le respect des morts sont ici en honneur, tandis qu'en Belgique, en plein pays catholique, on proscrit les cimetières, on les établit au loin dans la campagne, et on les entoure de hautes murailles, en attendant qu'on proscrive les morts et qu'on les brûle, pour faire de leurs cendres un engrais !

L'effet du vaisseau de la cathédrale de Winchester, que l'on embrasse en entrant, dans toute sa longueur, sans interruption aucune depuis la partie occidentale jusque dans les profondeurs du chœur, est d'une grandeur saisissante. L'œil se repose avec satisfaction sur la magnifique forêt de colonnes qui porte les voûtes, et sur les mille détails gracieux qui les entourent. Les chapelles de chantrerie, en style perpendiculaire, garnies chacune d'un tombeau d'évêque fondateur, au centre, d'un autel et d'une petite sacristie, constituent une série presque unique de monuments merveilleux de finesse et d'élégance, appartenant aux dernières époques de l'art ogival. Ici encore, l'esprit de conservation des Anglais se révèle, et nous montre, en plein pays protestant, des tombeaux d'évêques catholiques, intacts, avec leur ancienne polychromie, des restes nombreux de peintures décoratives du XII^e siècle, de nombreux fragments de vitraux, des parties énormes de carrelage émaillé, datant du moyen âge, etc.

Le collège fondé en 1387 par Guillaume Wykeham, évêque de Winchester, a conservé la même destination jusqu'aujourd'hui ; le long des murs du vieux cloître, le souvenir des élèves morts est rappelé, comme au moyen âge, par de gracieuses plaques de cuivre gravées, surmontées de la croix : une belle chapelle s'élève dans la cour qu'entourent les arceaux du cloître : une grande église, de fort beaux bâtiments, réfectoire, classes, etc. complètent cette intéressante fondation.

A un quart de lieue du collège, dont la porte d'entrée est surmontée comme jadis d'une grande et belle statue de la sainte Vierge, nous atteignons, après une promenade à travers des prairies verdoyantes, où de nombreux groupes de jeunes gens jouent au *Cricket*, l'hôpital de la Sainte-Croix, fondé en 1136 par Henri de Blois, évêque de Winchester, pour treize pauvres hommes. Faut-il rappeler que l'hôpital existe toujours, qu'il continue à donner asile, dans des constructions charmantes, entremêlées de pelouses, de fleurs et d'arbres, à treize pauvres ménages ? Même l'usage de donner gratuitement de la bière et du pain à tous les pèlerins qui se présentent est encore fidèlement observé. Nous l'avons expérimenté nous-mêmes : les gobelets de corne, ornés de croix de Jérusalem, nous ont été tendus, remplis de bière, par le frère portier, — il s'intitule encore ainsi, et porte la soutane ; — il nous a offert également de petits morceaux de pain sur un plat décoré, lui aussi, de petites croix. Ces croix, et celles que le frère portier vend encore aux pèlerins protestants, sont un souvenir catholique de la relique de la Sainte Croix que l'on vénérait, avant la Réforme, à l'hôpital de Henri de Blois.

Ce ne sont partout que vieilles traditions et antiques fondations religieusement conservées et respectées. La vraie liberté civile dont jouissent les Anglais, cette autonomie réelle que l'on voit régner partout, cette absence de l'ingérence universelle et oppressive de l'État, d'une part, et de l'autre le respect du Décalogue, l'esprit d'ordre, le culte des traditions, des fondations, des anciens usages, par un peuple qui est à la tête du progrès industriel et qu'aucune nouveauté n'arrête systématiquement, tout cela vous ferait désirer d'être anglais, si vous n'étiez belge de cœur et d'âme, attaché à votre patrie *quand même*, fier de la foi, de la vaillance, du génie artistique de vos ancêtres, étroitement lié au sol par des souvenirs de famille, et heureux, en somme, de combattre pour la sainte Église sur le petit coin de terre où Dieu vous a fait naître.

Nous rentrâmes à Londres le soir, ravis de l'excursion à Winchester, tant au point de vue artistique, que sous le rapport des multiples enseignements que nous rapportions gravés dans nos cœurs.

Sixième journée. Vendredi 25 août. Après un arrêt de quelques instants, dans l'église ritualiste de St-Pierre (Vaux-hall), charmante construction moderne de style ogival, avec peintures décoratives et vitraux fort réussis, nous nous dirigeons vers le palais de Lambeth, résidence princière de l'archevêque de Cantorbéry, primat d'Angleterre, et membre de la Chambre des Lords. Le bibliothécaire nous en fait les honneurs avec une affabilité charmante. La bibliothèque avec son ancienne charpente apparente, la chapelle garnie de vitraux modernes en style du XIII^e siècle et polychromée dans le même style avec le plus grand succès, la cour intérieure, l'ancien réfectoire nous intéressent vivement. Mais que dire du parc, avec ses pelouses grandes comme des pâturages, ses avenues d'arbres séculaires, en pleine ville de Londres ? Encore une fois, nous sommes en présence d'une fondation qui a traversé les siècles, n'a jamais rien coûté à l'État, et continue à se suffire royalement à elle-même.

Le palais du Parlement que nous visitons ensuite en détail, la chambre des Lords, celle des Communes, les galeries, les vestibules, sont un hommage public de l'Angleterre au style du moyen âge. Quelle grandeur, quelle véritable noblesse dans toutes ces décorations où l'idée religieuse, la prière même se mêlent aux souvenirs historiques ! A chaque pas nous rencontrons dans les vitraux, dans les carrelages, dans les peintures des invocations religieuses du genre de celles-ci : *Domine, salvam fac reginam Victoriam ; — Nisi Dominus ædificaverit domum, in vanum laboraverunt qui ædificant eam.*

La plus grande charpente en bois du monde entier est l'antique charpente en chêne de *Westminster hall*, où nous sommes conduits avec beaucoup d'obligeance par l'inspecteur des travaux du palais. De là nous descendons la Tamise en bateau à vapeur, et nous faisons arrêt au *Temple*, dont l'ancienne église contient huit

grands tombeaux en granit, en haut relief, de chevaliers du Temple qui furent aux croisades, et une superbe tombe d'abbé.

Enfin nous terminons l'excursion de cette journée par une visite détaillée de la Tour de Londres, de son musée d'armures, riche surtout en armures des XV^e^ et XVI^e^ siècles, de son antique donjon, d'une chapelle où furent ensevelis les restes d'un bon nombre d'exécutés célèbres, de ses prisons et de ses joyaux.

Un repas splendide, composé d'une variété incroyable de poissons, — car nous sommes vendredi, — est ensuite offert à la gilde avec une grâce charmante, par l'aimable président de la gilde de St-Grégoire et de St-Luc, M. Stuart-Knill.

Enfin, une séance fort intéressante au collège St-Joseph, à Clapham, dirigé par les Frères de la doctrine chrétienne, remplit la soirée. Ce moment avait été choisi pour témoigner à M. James Weale, notre sympathique confrère, l'un des fondateurs de la gilde belge, et l'infatigable et intelligent directeur de l'excursion en Angleterre, la reconnaissance de tous les voyageurs. C'est M. le sénateur Lammens, l'un des anciens de la gilde, qui s'est fait l'interprète de tous et qui remercie notre ami M. Weale dans les termes les plus heureux.

Après quelques paroles pleines de cœur de M. l'abbé Scheerlinck, adressées à notre gilde au nom des excursionnistes qui ont été admis à prendre part au voyage, tout en ne faisant pas partie de la société, M. le professeur Reusens, et M. le chanoine Delvigne présentent à l'assemblée le résumé des observations archéologiques qu'ils ont faites en Angleterre, et font remarquer les plus notables différences de style qui existent entre les monuments anglais de la même période et ceux du continent.

Septième journée. Samedi 26 aout. Nous sommes encore soixante-dix pour le dernier voyage en commun, à Oxford : c'est dire que l'excursion a pleinement réussi et en même temps pleinement satisfait les nombreux voyageurs.

Partis de la gare de Clapham à 8½ heures du matin, il nous faut toute une heure de chemin de fer pour atteindre, à l'autre extrémité de Londres, la ligne qui conduit à Oxford.

La ville immense que nous traversons, tantôt au-dessus des toits des maisons, tantôt sous le sol, nous fait l'effet d'une gigantesque fabrique, formidablement outillée afin d'économiser le temps et l'argent, munie d'innombrables voies ferrées qui se croisent et passent les unes au-dessus des autres, pourvue de gares de marchandises souterraines, d'entrepôts colossaux, de gaz, d'électricité, de vapeur, etc., etc. Toutefois, ce n'est pas d'après cette ville utilitaire qu'il faut juger le caractère de ses habitants : déjà *Regent's Park*, *St-James Park* et *Hyde Park*, avec leurs arbres splendides, leurs pâturages véritables, broutés par des troupeaux de moutons, avec leur aspect champêtre, vous donnent une idée plus juste du culte que les Anglais professent pour la nature et ses beautés. Mais quittez Londres, comme nous l'avons fait hier matin : à peine êtes-vous hors des rues proprement dites, que d'innombrables petits *cottages*, entourés de verdure et de fleurs, vous apparaissent. Telle est la résidence préférée des hommes d'affaires : ils viennent chaque matin à Londres, dans la cité, pour leur commerce, et rentrent le soir à leur cottage, où ils habitent, hiver et été, avec leur famille.

Plus loin ce sont des pâturages verdoyants, remplis de bétail et semés d'arbres, auxquels la main de l'homme semble n'avoir jamais coupé une branche, — des champs, des fermes pittoresques entourées de quinze, de vingt meules énormes, des châteaux seigneuriaux dont on aperçoit les tourelles crénelées émergeant de parcs touffus ; partout une nature riante que les hommes n'ont pas dépoétisée, qu'ils paraissent aimer avec ferveur.

Mais je m'aperçois que je m'égare et que je me laisse entraîner dans la campagne anglaise. Nous voilà à Oxford. Figurez-vous, si vous le pouvez, une ville du moyen âge avec d'innombrables clochers, des flèches élégantes et de grosses tours carrées, du lierre sur presque tous les murs, des fleurs aux fenêtres et dans toutes les rues une tranquillité et une paix bien propres à l'étude.

Il vous semble avoir devant les yeux, à chaque instant, un fond de tableau de Memlinc ou de Roger Vanderweyden. Ce ne sont que vastes collèges, au nombre de 25, — fondés au moyen âge par les Rois et les Évêques, — dont les bâtiments entourent de grandes cours carrées, ou bordent de jardins délicieux. La variété la plus grande règne dans tous ces édifices ; des portails ornés de statues de saints, des oriels ou balcons couverts d'une élégance parfaite, des fenêtres ornées, des niches admirablement fouillées, des corniches crénelées partout (c'est le seul élément monotone que j'aie rencontré,) — voilà en quelques mots l'énumération des détails qui m'ont le plus frappé.

Nous visitons d'abord *Christ Church*, le plus grand de tous les collèges, dont l'hôte le plus illustre, est sans contredit le D^r^ Pusey, âgé aujourd'hui de 82 ans. C'est lui qui a été l'initiateur de ce grand mouvement de retour d'une fraction de « l'Église établie » vers les pratiques et le culte extérieur de l'Église catholique [1].

Dans les vastes nefs romanes de la chapelle, — ancienne église abbatiale de Sainte-Frideswide, — nous trouvons l'autel avec retable moderne qui pourrait parfaitement servir à une église catholique, des vitraux en l'honneur de sainte Cécile et de sainte Catherine, récemment placés, et presque tous les meubles qui garnissent d'ordinaire nos églises : les livres de prières que nous rencontrons partout dans les stalles, paraissent une traduction anglaise complète du paroissien romain, avec les épîtres et évangiles pour tous les dimanches et fêtes, l'indication des jours de jeûne, d'abstinence même (tous les vendredis de l'année) ; sur une crédence, nous découvrons un calice couvert du voile, du corporal et de la pale. Bref, le D^r^ Pusey et les Puséistes agissent à peu près vis-à-vis de la sainte Église, comme les libéraux belges vis-à-vis de

1. Depuis notre visite à Oxford, le D^r^ Pusey est mort. Sa tombe sera érigée sans doute à côté de celle de son fils, dans le cimetière entourant l'église de *Christ Church*. Lors de notre excursion, des fleurs fraîches avaient été récemment déposées sur ce petit monument, dont l'inscription, vraiment pieuse, nous a touché.

la Constitution ; ils en respectent la forme mais non l'esprit, et se font les chevaliers d'un corps sans âme. L'opulence des anciennes fondations catholiques, dont vivent aujourd'hui les membres du clergé de l'Église établie, est un lourd contrepoids à la grâce divine sans doute, et les conversions à la vraie Foi ne sont pas aussi nombreuses qu'on pourrait le souhaiter parmi les chefs du clergé anglican ; mais néanmoins la grâce a déjà touché et touche encore tous les jours une foule de cœurs humbles et d'esprits droits, et l'Église catholique gagne beaucoup de terrain en Angleterre.

Le réfectoire du collège de *Christ Church*, vaste comme une salle des Pas-Perdus, est orné de lambris armoriés, de nombreux portraits d'élèves illustres, anciens et modernes, et de gracieux vitraux. La plus grande partie de la salle est consacrée aux élèves du collège : les professeurs et les dignitaires occupent une grande table transversale, placée à l'une des extrémités de la salle, sur une estrade plus élevée de trois marches. Tous les repas commencent par le *Benedicite* récité à haute voix, *en latin* dans certains collèges. On fait la lecture pendant le dîner, comme cela se pratique dans nos communautés religieuses.

Je ne parlerai pas de l'escalier magnifique, de la bibliothèque, de la cuisine restée intacte depuis le moyen âge, avec ses deux âtres immenses et son plafond de bois, élevé, muni d'un lanterneau ancien, ni des vestibules, des salles d'études et des objets d'art : cela m'entraînerait trop loin : la seule remarque sur laquelle je veuille insister de nouveau, est celle de la puissance et de la grandeur que donnent à un peuple le respect et le maintien, à travers les siècles, des anciennes fondations religieuses et charitables : tous les collèges d'Oxford vivent de leurs revenus, ne coûtent rien à l'État, mais lui procurent chaque année des citoyens instruits, des *clergymen*, des avocats, des juges, des littérateurs et des savants.

Une courte visite est faite au collège de Merton, à la cathédrale, où nous admirons de splendides restes de vitraux, un magnifique lutrin, de vieilles dalles de cuivre, etc, au *New college*, réservé aux jeunes gens de famille noble, à l'église romane de St-Pierre ; puis nous sommes conduits à la fameuse bibliothèque Bodléienne. Nous y sommes reçus, avec une courtoisie parfaite, par le bibliothécaire en chef, et si nos amis n'ont ni le loisir ni le goût d'inspecter de près les 250,000 volumes qui garnissent les rayons, ils contemplent avec admiration les manuscrits de choix, les miniatures délicates, les enluminures merveilleuses qui leur sont communiqués : de jolis vitraux armoriés garnissent plusieurs grandes fenêtres ; les plafonds à caissons de bois, répètent des centaines de fois, sur les armoiries polychromées de l'Université, le noble texte qui fait partie de l'écu : *Dominus illuminatio mea.* Reste de superstition ! diront nos savants matérialistes du continent, dont la devise quoique plus vieille peut-être que celle d'Oxford, puisqu'elle remonte à Lucifer, répond admirablement à leur orgueil : *Non serviam.*

Mais voilà que l'heure du train pour Londres et pour la Belgique approche : nous rentrons à la gare d'Oxford et les adieux commencent, car on prévoit qu'à Londres le temps manquera pour se souhaiter mutuellement bon voyage et bonne santé.

Tous nos amis se séparent, extrêmement satisfaits de l'excursion, plus unis que jamais, plus convaincus que jamais, par les monuments nombreux et variés qu'ils ont admirés, que le style ogival, cette splendide création de la Chrétienté, s'applique mieux que tout autre, chez des peuples chrétiens, non seulement aux églises, aux couvents, aux écoles, mais à tous les édifices de la vie civile, palais de justice, gares de chemins de fer, hôtels, fabriques, tavernes, maisons et châteaux. Tous nous nous proposons de lutter avec courage en faveur de la propagation de l'art chrétien. J'entends des membres comparer les tenants de l'art chrétien en Belgique aux catholiques anglais. Ces derniers ont vis-à-vis d'eux l'Église réformée, qui s'est adjugé tous les trésors que la charité catholique avait accumulés pendant le moyen âge : le culte officiel les domine de tout le poids de ses richesses et du prestige que lui donne l'appui de l'État ; mais ils ont pour eux la vérité et la grâce de Dieu, et ils ont confiance !

Nous aussi, défenseurs et propagateurs de l'art chrétien, nous avons contre nous le soi-disant art officiel représenté par la Commission royale des monuments et ses bons amis les francs-maçons ; les encouragements, les subsides, les approbations promptes, tout cela est réservé aux partisans de l'art officiel ; quant à nous, les œuvres de nos artistes, leurs peintures, leurs tableaux, leurs plans, leurs monuments, sont voués à tous les persiflages et à tous les mépris, privés d'approbations et de subsides et découragés de toute manière ; mais, comme les catholiques anglais, nous avons pour nous la vérité, et nous avons confiance que Dieu nous donnera sa grâce pour remporter la victoire.

Huitième journée. Dimanche 27 aout. L'excursion officielle de la gilde est terminée, et certes ce ne serait pas ici le lieu de parler de la promenade organisée, le dimanche après-midi, à Kew et à Richmond, et du banquet final qui a réuni encore une soixantaine des nôtres, n'était le charmant petit discours-programme, prononcé par M. Stuart-Knill, en réponse au toast que venait de lui porter, au nom de tous nos amis, M. le baron Béthune : ce discours renferme de si excellents conseils sur les efforts à faire par les amis de l'art chrétien et des remarques si justes sur le but commun à atteindre, que je me fais un plaisir de le reproduire ici :

« Monsieur le Président,

« Mes chers confrères,

« Avant de vous dire adieu, il faut que je vous exprime la grande satisfaction que m'a donnée votre première excursion en Angleterre. J'espère qu'elle vous aura laissé des souvenirs agréables qui vous engageront à la renouveler.

« Comme Président de notre *Gilde*, je tiens aussi à vous donner quelques renseignements sur les travaux de vos amis à Londres.

« Notre société est encore à ses débuts ; elle ne compte encore que trois années d'existence et vingt-cinq membres seulement sont inscrits sur nos registres. Nos réunions ont lieu tous les quinze jours, mais seu-

lement pendant six mois, de novembre à mai. On s'y livre à toutes espèces de discussions rentrant dans le cadre de nos études. Il vous intéressera de savoir que nous avons célébré notre première fête en assistant à la sainte messe dans cette église de Ste-Etheldrède que vous avez visitée, qui date du XIII^e siècle et qui, après avoir subi les effets de la Réformation, est aujourd'hui rendue au catholicisme.

« Vous apprendrez aussi avec plaisir, je n'en doute pas, que la gilde de Londres a une jeune sœur, spécialement vouée à la restauration du chant grégorien dans les églises. Cette œuvre est approuvée et encouragée par S. E. le cardinal Manning.

« Nous ne sommes encore, vous le voyez, que des enfants ; mais nous nous efforcerons de marcher sur les traces de nos aînés de Belgique. Notre but est le même que le vôtre et il me semble que le meilleur moyen d'atteindre ce but est de pratiquer la vérité. Le monde aujourd'hui est plein de faussetés : faussetés architecturales, faussetés religieuses, faussetés morales. Ce qui a l'aspect de l'or n'est pas de l'or, ce que vous croyez être du chêne n'est que du sapin. Comme si le vrai sapin, le sapin du bon Dieu n'était pas beaucoup plus honorable que le chêne artificiel ! Comme si, dans un autre ordre d'idées, les philosophies, les morales et les religions de fabrication humaine pouvaient être comparées à la véritable loi de Dieu !

« Étudions les œuvres de nos pères ! Cantorbéry et York, Westminster et Beverley, les nombreux édifices civils et religieux de la Belgique témoignent de la pleine possession de la vérité chez ceux qui les ont élevés. Tous nous forcent de reconnaître que nos pères avaient une foi plus réelle, plus vivante que la nôtre, partant plus d'amour de Dieu, et ces sentiments s'incarnaient dans ces grandes et belles œuvres élevées à la gloire de Dieu et qui feront l'admiration de tous les siècles.

« Oui, Messieurs, nos ancêtres étaient plus hommes que nous, ils savaient se *dépenser*, pour employer l'expression qui répond le mieux à mon idée ; — ils étaient chrétiens, non seulement de nom, mais par leurs actes ; ils savaient, même au péril de leur vie, défendre les choses saintes. Nul n'aurait osé de leur temps attaquer leurs croyances et même aller plus loin, comme nous le voyons de nos jours.

« Conclusion : Soyons vrais en tout, surtout dans les choses de Dieu. Si la nécessité l'exige, employons du bois blanc pour orner nos églises : nous laisserons le temps le brunir. Si nous avons la grâce d'être chrétiens, montrons-nous des soldats prêts à défendre notre drapeau et à attirer ainsi à notre camp tous ceux qui ont souci de la gloire de Dieu et du salut de leur âme ! »

Après la clôture de ce que j'appelais tout à l'heure l'excursion officielle de la gilde, une vingtaine de nos amis ont pris part à l'excursion tracée pour la seconde semaine.

Je crois être agréable à bon nombre de vos lecteurs, en vous donnant un compte rendu sommaire de cette seconde partie du voyage, qui n'a pas offert moins d'intérêt que la première. Elle s'est effectuée de la manière la plus heureuse sous la direction de M. James Weale et de l'infatigable président de la gilde, M. le baron Béthune ; M. Jules Helbig, le célèbre artiste liégeois, M. le sénateur Lammens et M. l'abbé Van den Stappen, professeur de liturgie au séminaire archiépiscopal de Malines, ont également fait partie de notre groupe.

Disons d'abord que le lundi, 28 août, avait été réservé comme une sorte de halte entre les deux excursions, pour permettre à plusieurs de nos confrères de visiter de nouveau les musées et les admirables parcs de Londres.

A sept heures du soir nous nous retrouvions à la gare de Liverpoolstreet et nous prenions l'express pour Colchester.

Cette gracieuse petite ville, que nous visitons pendant la matinée du mardi, possède encore une bonne partie de ses murailles d'enceinte romaine : nous y voyons entr'autres deux églises fort intéressantes, l'entrée de l'antique abbaye St-Jean, le prieuré, dont la façade ruinée se dresse encore fièrement, et enfin le château normand, dont l'immense donjon est deux fois aussi important que celui de la Tour de Londres.

Une remarque frappante, à propos du style normand, se dégage de toute notre excursion en Angleterre : on demeure confondu et émerveillé quand on passe en revue les principaux monuments, dont les Normands, en moins de cent ans après la conquête, couvrirent le sol de l'Angleterre : ce ne sont qu'églises abbatiales et cathédrales magnifiques, châteaux-forts dont les ruines colossales paraissent encore imposantes, cloîtres, salles capitulaires, où la puissance du style, la largeur et l'ampleur des motifs d'architecture sont rehaussées par la simplicité des détails.

De Colchester à Sudbury, le trajet en chemin de fer est d'une heure. Notre attention est fixée par trois charmantes églises, celle de St-Pierre, celle de Tous-les-Saints et celle de St-Grégoire, qui ont conservé des parclos, des stalles et autres meubles en bois, anciens, du plus haut intérêt.

Pour gagner Long-Melford, village où nous devons dîner, les uns prennent le chemin de fer, les autres des voitures découvertes. Quel beau pays nous traversons, et comme ces villages, composés de maisons isolées, à grands toits et à vastes cheminées, entourées d'arbres et de jardins, comme ces villages répondent bien aux délicieuses campagnes, aux grands bois, aux rivières argentées qui forment l'arrière-plan du paysage !

Le style perpendiculaire, dont l'efflorescence en Angleterre correspond à peu près à celle du style flamboyant dans notre pays, offre sans doute plus de grandeur dans ses lignes invariablement raides, que les formes tourmentées de la fin du XV^e siècle ; mais il manque de caractère religieux.

Les monuments de ce style — dont Long-Melford et Lavenham, que nous visitâmes ensuite, sont des spécimens fort intéressants, — percés d'innombrables fenêtres, supportés à l'intérieur par des piliers d'une légèreté effrayante, ressemblent plus à de grandes salles à usage civil, qu'à des églises.

A Long-Melford, des dalles de cuivre, sur lesquelles nos amateurs d'estampages s'acharnent avec zèle, des restes superbes de vitraux, des clôtures de chœur

en chêne sculpté, et surtout une délicieuse chapelle de pèlerinage élevée en l'honneur de la sainte Vierge, nous retiennent si longtemps, que plusieurs manquent le train pour Lavenham, et sont obligés de s'aventurer à pied dans un chemin tout nouveau pour eux, pour atteindre, après une heure et demie de marche, la tour carrée colossale qui leur a servi de phare pendant longtemps, et pour retrouver leurs compagnons de voyage.

La dernière étape de la journée du mardi nous mène, vers 8 heures du soir, à Bury-St-Edmunds, petite ville qui occupe en assez bonne partie l'emplacement de l'antique abbaye de St-Edmond.

Dès le mercredi matin, après avoir entendu la sainte Messe chez les RR. PP. Jésuites, nous nous répandons dans les ruines de l'abbaye, guidés par un des Pères, qui reconstitue admirablement les anciennes constructions, et qui fait germer par la pensée, de quelques tertres de gazon et de pans de mur mutilés, les dortoirs, entrées, chapelle de l'abbé, réfectoire, etc., etc. Le pont qui défendait l'abbaye du côté de la rivière, est fort beau, ainsi que la vaste porte d'entrée du monastère.

Les églises de Saint-Jacques et de Notre-Dame, dont la seconde surtout offre à nos yeux un vaisseau remarquable, la maison des Juifs et quelques autres constructions anciennes absorbent les dernières heures que nous pouvons donner à Bury-St-Edmunds. Bientôt le train nous emmène à toute vapeur à Norwich où, d'après l'itinéraire, nous devons passer la nuit et demeurer jusqu'au jeudi vers midi.

Comment décrire Norwich avec ses quarante églises anciennes presque toutes entourées de leur petit cimetière, son château colossal dominant toute la cité, ses vieilles portes, ses rues pittoresques bordées de vieux bâtiments ? Ceux d'entre nous qui s'occupent d'estamper les dalles de cuivre, découvrent avec joie la tombe d'un bourgmestre de Norwich et de sa femme, originaires de Bruges. Beaucoup de flamands sont venus se fixer à Norwich pendant le moyen âge, et aujourd'hui encore, bon nombre de noms flamands se rencontrent dans la ville anglaise.

Le jeudi, après une nouvelle et assez longue course en chemin de fer, nous atteignons le port de Kings-Lynn situé à l'origine de la baie du Wash. Pendant que nos frotteurs se courbent durant plusieurs heures sur deux superbes cuivres tumulaires exécutés à Bruges, et prennent des empreintes à la cire, les autres visitent les monuments et font une promenade le long du port, jusqu'au bord de la mer.

Le soir, les malles sont de nouveau bouclées ; tout le monde se retrouve à la gare et nous partons pour Peterborough. Cette ville, très commerçante, compte heureusement de nombreux hôtels : nous devons nous séparer et occuper différents gîtes.

Le vendredi matin est consacré à la cathédrale normande de Peterborough, monument splendide, fort bien conservé, et dont les dimensions colossales surprennent tous les visiteurs.

Mais combien nous devions être davantage émerveillés l'après-midi, en approchant de la montagne de pierre sculptée, qui domine la petite ville d'Ely, et en apercevant, à mesure que le train nous rapprochait du débarcadère du chemin de fer, les tours grandes et petites, les nefs, les chapelles, les transepts, le narthex, les porches de l'immense cathédrale d'Ely.

Cette église, anciennement abbatiale, est l'une des plus vastes et des plus longues de toute l'Angleterre. Une nef centrale de cinq cent-soixante pieds de long, deux nefs latérales, le transept, la plus grande partie du chœur, les tours en style normand de la plus grande beauté, un porche du XIII^e siècle, l'un des plus beaux morceaux d'architecture religieuse de toute l'Angleterre, voilà Ely. Ajoutez-y, à la croisée du transept, une lanterne fort belle, en style perpendiculaire, admirablement polychromée, quelques anciens tombeaux, un superbe cuivre, un cloître et de fort intéressants restes de l'abbaye, et vous aurez une idée du monument qui avait été réservé à la gilde pour la fin du voyage. Après Ely, disions-nous tous, il n'y a plus moyen de visiter une autre cathédrale ; nous ne pourrions plus rien voir d'aussi grandiose.

Eh bien, non, nous n'avons plus visité de cathédrale, et nous avons conservé intact le souvenir de ce merveilleux édifice : mais cependant notre infatigable guide, M. James Weale, a trouvé moyen de nous réserver pour le samedi, une excursion d'un genre différent, mais non moins attrayante que la visite d'Ely ; je veux parler de Cambridge, ville universitaire, rivale d'Oxford, peuplée comme Oxford, de collèges datant du moyen âge et de milliers d'étudiants.

Nous sommes en temps de vacances, et les vastes collèges sont presque déserts. Heureusement ils n'en sont que plus faciles à visiter. Presque tous ces établissements datent de quatre ou cinq siècles et ont conservé bon nombre de leurs constructions primitives ; la tradition des vieux usages catholiques y est encore vivante. Comme à Oxford les élèves de chaque collège prennent leur repas en commun, prient ensemble avant chaque cours, se réunissent deux fois par jour, en habit de chœur, dans la chapelle, et y chantent tous ensemble certains offices ; la partie religieuse de la vie universitaire, comme vous voyez, est loin d'être négligée ; il en est de même de la partie morale : c'est l'université elle-même, en vertu d'anciens privilèges, qui, pendant la période scolaire, fait la police de toute la ville : pendant les dix mois qu'elle dure, le théâtre est fermé, les rues sont étroitement surveillées et impitoyablement purgées de tout élément immoral : bref les précautions prises pour préserver les étudiants de tout contact dangereux sont on ne peut plus complètes, et mériteraient même de fixer l'attention des catholiques du continent.

Nous visitons *King's College*, dont l'immense chapelle en style perpendiculaire, est ornée de vitraux dessinés en Belgique au XVII^e siècle et d'un ensemble frappant ; — *Trinity College*, avec ses trois cours immenses ; — *St-Johns' College*, Jesus' *College*, la Bibliothèque, qui contient 250 mille volumes, et dont le sous-bibliothécaire nous fait les honneurs. Enfin nous gagnons le parc réservé aux étudiants ; les allées ombreuses ressemblant à des cloîtres, les vastes pelouses carrées, une rivière limpide coupée par des ponts nombreux qui relient le parc au jardin de chaque col-

lège, des arbres, toujours des arbres splendides, tel est le théâtre de l'étude et des jeux de la nombreuse jeunesse qui fréquente les cours de l'Université de Cambridge. Et, en réalité, on ne saurait rien imaginer de mieux approprié aux travaux de l'intelligence que ces Collèges semés d'une façon pittoresque le long d'une rue qui termine la ville proprement dite, et jouissant d'un calme et d'une paix profonde, grâce à leurs jardins et à leur parc, qui aboutissent à la campagne... Plusieurs d'entre nous déclarent qu'ils voudraient pouvoir recommencer leurs études universitaires et venir les faire à Cambridge, tant ils sont ravis du spectacle à la fois grandiose et charmant qui s'étale sous leurs yeux... Et, cette fois encore, notre pensée se reporte vers la Belgique et, en songeant à toutes les glorieuses fondations de notre passé catholique qui croulent chaque jour sous les coups du libéralisme et de la franc-maçonnerie, nous sommes attristés et nous jetons un regard d'envie sur l'Angleterre et sur ses heureux habitants. Les Anglais ont eu la sagesse de résister à l'invasion de la Révolution française, qui a fait tant de ruines sur le continent, et ils ont eu l'intelligence de maintenir intacte l'union de l'Église et de l'État. Bien que l'Église soit tombée dans le schisme, le principe salutaire de l'union des deux pouvoirs a créé et maintenu en Angleterre toutes les grandes choses dont nous sommes témoins. Les antiques fondations religieuses, charitables ou scolaires y sont toujours protégées par l'État ; de là cette initiative individuelle, cette activité dans toutes les sphères de l'intelligence, qui font du peuple anglais le premier peuple de l'univers.

L'heure du départ a sonné ; nous quittons Cambridge à 5 heures du soir, et avant 7 heures nous nous retrouvons à Londres. Là se font les derniers adieux et les dernières séparations. Les uns, malgré les apparences peu favorables du temps, s'apprêtent à traverser la Manche, les autres ont encore quelques jours à passer à Londres, mais tous nous sommes enchantés du voyage qui se termine et pleins de gratitude pour la *Gilde de S. Thomas et de S. Luc*, qui nous a si parfaitement dirigés à travers les merveilles de l'Angleterre, et nous nous promettons bien de nous retrouver l'an prochain, s'il plaît à Dieu, en Campine, pour l'excursion annuelle de la gilde.

X.

# L'Exposition des Écoles de Saint-Luc à Bruxelles.

Le cinquantième anniversaire de la fondation des Ecoles chrétiennes a donné, aux Frères qui dirigent ces instituts, l'occasion d'organiser une exposition assez importante pour permettre aux amis comme aux adversaires de juger la valeur de leur enseignement. Non seulement les écoles de Bruxelles y avaient exposé le résultat de leurs études, mais encore les différents établissements disséminés en Belgique étaient représentés par les cahiers, dessins, plans, cartes géographiques, etc., de leurs élèves. Pendant la durée de cette exhibition publique, chaque visiteur a pu se rendre ainsi un compte exact des méthodes en usage dans les écoles de la corporation et des résultats obtenus par celles-ci.

L'exposition a été visitée par un grand nombre de personnes et les journaux des nuances les plus différentes lui ont consacré des appréciations assez étendues. On comprend que, si bon nombre de ces organes ont rendu justice aux efforts et au zèle intelligent des maîtres, de même qu'aux succès des élèves, d'autres feuilles ont parlé sur le ton qu'elles prennent, naturellement pour ainsi dire, toutes les fois qu'il s'agit d'une œuvre de dévouement catholique, toutes les fois surtout qu'il s'agit de l'institut des Frères des Écoles chrétiennes. Mais enfin il est permis de constater que, si l'on a voulu conspirer par le silence contre l'exposition de la rue des Alexiens, cette conspiration n'a pas abouti.

Il n'entre pas dans notre intention de consacrer une étude à l'ensemble de cette exposition scolaire. Elle sera probablement faite ailleurs et ne se trouverait pas dans notre Revue, à la place qui lui convient. Mais quoique nous n'ayons fait qu'une rapide visite à l'exposition des Écoles de Saint-Luc, nous allons, sinon écrire un compte-rendu, chercher de rendre, au courant de la plume, nos impressions en parcourant, le catalogue à la main, la salle qui lui était consacrée.

Ces Écoles sont, comme on sait, d'institution assez récente. Fondées il y a une quinzaine d'années, d'abord à Gand, où s'est formée petit à petit la pépinière des artistes et des jeunes professeurs, préposés plus tard aux écoles établies dans d'autres villes, les Académies de Saint-Luc ont été successivement organisées à Tournay, à Lille, à Anvers, à Liége et à Bruxelles. Il va de soi que, dans toutes ces villes, ces établissements doivent leur existence et leur entretien exclusivement à l'initiative privée et que, nulle part, les administrations gouvernementales, provinciales ou urbaines n'interviennent à un titre quelconque à leur entretien. — Chose étrange, dans tous ces centres, les débuts des écoles de Saint-Luc ont été des plus modestes ; les locaux, les modèles, les matériels scolaires ont été partout — et pour d'excellentes raisons, — réduits au strict nécessaire ; au lieu d'avoir recours aux appels de la réclame, au lieu de chercher le bruit et de s'imposer à l'attention du public, c'est la voie contraire qui a été suivie par les organisateurs qui, simplement, chrétiennement, ont poursuivi leur œuvre en silence. — Hé bien, de toutes parts les jeunes gens ont afflué, les classes ont été trop petites, les professeurs trop peu nombreux malgré leur zèle et leurs efforts à se multiplier auprès de leurs élèves ! Il y a là un petit phénomène historique qui prédispose en faveur de l'œuvre et qui permettrait de bien augurer de son avenir, si déjà on n'avait sous les yeux des résultats acquis.

Aujourd'hui, le programme des Écoles de Saint-Luc, est à peu près complet. Il embrasse les différentes branches de l'enseignement des beaux-arts. Toutefois, pour le visiteur de l'exposition, il est évident que l'étude de l'architecture y occupe la place d'honneur. Ce n'est pas nous qui lui en ferons un grief et cette préséance paraîtra parfaitement logique. Le programme s'étend depuis les premiers éléments du dessin linéaire à main levée et du dessin d'ornement jusqu'à la composition des édifices les plus complexes et les plus grandioses. Il comprend également la décoration plastique et picturale de ces édifices. Qu' il nous soit permis d'insister en passant sur ce point qui n'a pas été suffisamment mis en relief au cours de l'exposition. Si l'enseignement de la statuaire et de la sculpture ornementale, si celui de la peinture décorative et historique font partie du programme de Saint-Luc, c'est surtout à titre d'arts complémentaires de l'architecture, beaucoup plus qu'à titre d'arts indépendants comme le font les Académies modernes, qui ont, pour base de leur enseignement, les modèles de l'antiquité classique. — Ce point de vue n'est pas sans importance si l'on veut juger avec équité les travaux de la sculpture et de la peinture exposés.

Ce fait rentre d'ailleurs dans la conception primordiale du programme. Le but de celui-ci est d'atteindre par les formes de l'art, à l'expression de l'idée chrétienne. Il cherche donc, dans les monuments nationaux érigés à une époque où toute la société était pénétrée des principes du christianisme, les modèles que les élèves auront à étudier. Ces monuments nationaux que le jeune homme voit tous les jours, qu'il sait avoir été construits par ses ancêtres, sont pour lui un enseignement continuel, entièrement sympathique et qui, jusqu'à présent, a été complètement négligé par les académies officielles.

Or, à l'époque où ces monuments ont été édifiés on regardait aussi l'architecte comme le maître de l'œuvre, l'architecture, comme l'art par excellence ; c'est elle qui traçait le cadre et assignait leur tâche à la sculpture, à la peinture, alors les humbles et dévouées auxiliaires de la reine des arts, — l'architecture. — Il est vrai qu'en ces temps là on ne voyait pas des milliers de toiles aux expositions de peinture, et les artistes réduits le plus souvent, hélas, à vivre de l'encens des feuilletons.

Le catalogue de l'exposition donne quelques renseignements sur la méthode suivie dans les écoles de Saint-Luc. Le cours complet réclame une période de sept ans. Dès ses premiers pas dans la carrière, c'est à l'intelligence de l'élève que l'enseignement s'adresse ; sa main s'assouplira par l'exercice. En attendant, on tient en éveil chez le jeune homme la nécessité de se rendre compte en toutes circonstances de la nature et du but de son travail. Du moment qu'il manie le crayon, il doit s'expliquer la construction de l'objet qu'il copie, si l'objet est fait de main d'homme. S'il dessine au contraire de l'ornementation empruntée à la flore du pays, il doit ramener à un tracé géométrique la feuille de lierre ou d'érable, de vigne ou de couleuvrée dont il esquisse le contour. D'ailleurs les modèles qu'il a sous les yeux ne sont pas disposés comme pourrait le faire un peintre moderne, copiant la nature. Dégagée des mille accidents qui peuvent en modifier le dessin, la feuille est ramenée à un type, aux lignes essentielles les plus simples, les plus caractéristiques. Dans ces conditions le modèle gagne du *style;* en le copiant, le jeune élève acquiert ce sentiment du style qu'il importe de développer en lui depuis le dessin élémentaire de cette feuille, jusqu'au monument complet qu'il dessinera plus tard lorsqu'il sera parvenu à la septième année de son cours. Mais à chaque pas qu'il fera, on lui rappellera les règles de la construction, la *pratique* de l'art. Il devra se rendre compte des tracés géométriques; il apprendra la théorie de la coupe des pierres, de la construction des charpentes ; on lui enseignera comment le dessin doit être modifié suivant la nature des matériaux à mettre en œuvre, et il passera ainsi aux applications du dessin à la décoration, à la peinture, à l'orfèvrerie, à toutes les industries qui ont le dessin pour base. Chemin faisant, l'enseignement théorique viendra, dans la mesure nécessaire, en aide à la pratique,

Après avoir indiqué d'une façon sommaire dans quel esprit sont dirigés les jeunes disciples de Saint-Luc, nous ne suivrons pas les travaux des classes élémentaires dans les nombreux dessins dont plusieurs pans de murs sont couverts. — Les jeunes écoles de Tournay, de Liége et de Bruxelles y ont apporté de larges contingents. Quelque intéressant que puisse être l'examen de ces études au point de vue pédagogique, nous ne pouvons y arrêter nos lecteurs et nous passerons immédiatement à la section la plus importante de l'exhibition, aux dessins d'architecture.

En abordant cette division on est frappé tout d'abord par l'importance du programme proposé à ces jeunes artistes : Plans de château, avec les élévations, les coupes, une partie des détails dessinés sur une plus grande échelle ; projets de collèges, projets de cathédrales, d'églises, d'hôtels de ville, de maisons d'aliénés, etc. tels sont les édifices donnés comme sujets de concours aux élèves de la septième année; tels sont les monuments que leur jeune imagination doit créer et dont le crayon doit fixer les différents aspects. Et soyez persuadé qu'ils ne s'en tirent pas trop mal ! Il y a là plus d'un dessin que maint professeur d'Académie serait fort empêché de faire si, par aventure, on lui commandait semblable travail. Citons quelques uns des plans qui nous ont paru les plus dignes d'être notés :

*Projet de château*, de Pierre Langeroek : Sept grandes planches. Construction imposante ; la préoccupation du pittoresque s'y fait vivement sentir, notamment dans le dessin de la façade principale, où la tour imposante, d'un aspect un peu religieux, n'est peut-être pas suffisamment justifiée au point de vue des mœurs de notre époque et même de l'ordonnance générale du château. La coupe, très intéressante, témoigne à la fois de l'imagination et de la science archéologique du jeune architecte, malgré certains détails qui paraissent empruntés à des édifices religieux. Quelques-uns des dessins sont exécutés d'une manière très remarquable, notamment un lavis, comprenant une partie de la façade principale avec une galerie et un *oriel* vitré, et un second dessin où l'artiste donne, entre autres détails, l'un des aspects de la serre. Il y a de très belles qualités aussi dans les dessins exposés par M. Bouvy (second prix) concurrent de M. Langeroek. La façade principale du château est plus sobrement conçue et la tour, tout en offrant moins d'impor-

tance, accuse plus franchement la cage d'escalier que dans le projet précédent. En revanche, les façades latérales paraissent manquer de repos ; il y a notamment dans l'une d'elles une multiplicité de pignons faisant saillie les uns sur les autres et qui donnent peut-être un aspect trop pittoresque pour accuser une bonne disposition intérieure. Quoi qu'il en soit, l'ensemble dénote de la part du jeune architecte de bonnes et solides études. Ces qualités se retrouvent d'ailleurs aussi dans son projet de collège.

Dans la classe d'architecture il y aurait à citer nombre d'autres travaux de mérite qu'il n'est pas possible d'analyser dans une seule visite. Nous avons remarqué encore quatre dessins de M. Geernaert, consacrés à un projet de cathédrale ; les projets de collège, d'une maison d'aliénés et le chœur d'une église avec son ameublement par M. A. Sarot, une série de dessins qui font grandement honneur à l'artiste qui les a conçus. M. Goethals a eu une idée qui nous semble excellente : il a repris et traité pour son compte, l'école normale, récemment construite à Gand, par un architecte de l'État. Nous doutons que la comparaison que l'on pourra établir, soit en faveur de ce dernier. Citons encore l'élévation d'un château, celle d'une maison bourgeoise de M. Collès, ainsi que la restauration de l'église de Mariakerke (Flandre Orientale) par MM. Peel et Van Belle, tous travaux qui méritent un examen beaucoup plus approfondi que celui dont nous avons le regret de consigner le résultat rapide.

Dans les œuvres plastiques on remarquait bon nombre de travaux de mérite, surtout si l'on ne perd pas de vue que, conformément aux principes de l'école, la sculpture n'est que le complément de l'architecture. Le but est donc bien différent de celui de la statuaire moderne. Pour donner à ces groupes, à ces bas-reliefs et à ces statues leur valeur, l'imagination doit les placer dans les niches d'une façade, sous l'arcature d'un retable, soutenus par des consoles et abrités par des baldaquins. Toutefois, même en tenant compte des conditions particulières de l'art plastique au moyen âge, on sent généralement les liens trop serrés qui rattachent encore les études de ces jeunes artistes aux monuments qui les ont inspirées. Nous ne ferons de reproche ni aux maîtres, ni aux élèves d'un fait inévitable dans l'état actuel de l'enseignement qui ne compte encore que peu d'années d'existence, tout en engageant ces jeunes imagiers à laisser parler avec plus de vivacité le sentiment personnel.

Cette observation faite d'une manière générale, nous rappellerons une jolie composition de M. Remy Rooms représentant la *Mort de la sainte Vierge*. L'artiste, en se conformant entièrement aux traditions du moyen âge dont les sculpteurs ont toujours eu une prédilection pour ce poétique sujet, a su mettre de la dignité et du sentiment dans les expressions. Il y a des réserves à faire sur les proportions des figures du premier plan. C'est sans doute au même artiste qu'il convient de faire honneur d'une jolie statuette de *la sainte Vierge*, en bois de chêne, avec console et dais ; bon style et draperie élégante. Nous avons noté aussi une figure de Sainte avec un livre, tenant un bouquet de fleurs à la main, de M. Pierre Pauwels, élève de 6me année. Une petite vierge taillée dans l'ivoire, abritée sous un charmant édicule en orfèvrerie, forme un petit ensemble très élégant traité avec beaucoup de délicatesse dans le style du quatorzième siècle ; ce joli objet appartient à M. Wilmart de Liége. Tout à côté de ce bijou rehaussé d'émaux, de perles fines et de pierres précieuses se trouvait une simple statuette en bois de buis, représentant *saint Louis*. C'est, à notre sens, le travail le plus réussi de toute l'exposition dans le domaine de l'art plastique ; il fait grandement honneur, de même que le précédent, aux ateliers de M. Rooms de Gand.

La peinture, art plus immatériel, plus idéal, dont la technique offre des difficultés que de persévérants efforts seuls peuvent vaincre, en est encore à chercher sa voie. Généralement, les écoles de Saint-Luc adoptent en principe les traditions nationales. Elles veulent créer un art autochthone, ou du moins elles ont l'intention de le continuer; c'est aux maîtres qui ont fleuri tout auprès du sol où saint Luc fonde ses Académies que celles-ci vont demander les secrets de l'art qu'elles enseignent à leurs disciples. A Bruxelles, où le contingent de la peinture était d'ailleurs numériquement faible, nous n'avons pu retrouver semblable préoccupation. C'est plutôt l'école de l'Ombrie qui paraît inspirer les jeunes peintres. M. Théodore Janssens a exposé plusieurs compositions d'une tonalité harmonieuse et chaude ; une *Visitation*, — visiblement inspirée de Fra Angelico ; nous nous garderons de lui en faire un reproche, d'autant que dans la tête de la sainte Vierge, il y a de la vie et un sentiment assez personnel : le *Crucifiement* du même artiste présente également des qualités. Nous lui préférons cependant encore la *Fuite en Égypte*, composition peinte sur fond rouge diapré d'or, traitée entièrement au point de vue de la peinture murale.

Dans les études exposées on ne saurait méconnaître de bonnes dispositions et la volonté arrêtée de ne pas se laisser séduire par les coquetteries de l'art moderne ; mais pour féconder ces talents naissants il conviendrait de les mettre en contact avec les belles enluminures de nos manuscrits flamands, avec les œuvres des maîtres qui ont précédé la Renaissance et dont heureuse-

ment on retrouve encore des panneaux dans la collection van Ertborn à Anvers, dans les musées de Bruges et de Bruxelles. Nous verrions aussi sans regrets quelques-uns de ces jeunes gens faire un pèlerinage au musée de Cologne ; les vieux peintres qu'ils pourraient y étudier ont avec nos flamands plus d'affinités que les maîtres de l'Ombrie et de la Toscane dont il y a certain danger à aborder l'étude trop tôt.

L'une des parties de l'exposition dont le succès nous a paru le plus grand auprès de la plupart des visiteurs, est celle du mobilier.—Ici, en effet, il ne s'agissait pas de plans, d'élévations et de coupes ; ce n'étaient plus des dessins qu'il faut savoir comprendre et où le spectateur est obligé d'y mettre du sien. Il s'agit d'un travail exécuté, tangible et dont chacun connaît l'usage. Aussi ces solides meubles en bois de chêne, d'un dessin rectiligne si franc, d'une ornementation si délicate et si ferme à la fois, ce bois de notre pays dont aucun procédé n'a altéré la riche tonalité et sur lequel scintillent les serrures apparentes, les pentures finement découpées, enfin toute cette ferronnerie travaillée au marteau, — tout cela paraissait faire une impression aussi vive sur les connaisseurs en menuiserie eten serrurerie que sur les visiteurs de toutes les classes de la société. Dans cette catégorie il faudrait presque tout citer. Nous avons remarqué trois meubles sortant des ateliers de M. Rooms à Gand. — Une armoire, un bureau et un dressoir. Tout y est bien travaillé, le bois comme le métal; la sculpture ornementale comme la menuiserie et la serrurerie. C'est peut-être un peu délicat, un peu joli comparé à la plupart des meubles d'autrefois ; mais c'est gracieux et c'est séduisant. Les chaises, sortant du même atelier et appartenant à M. le B^on^ d'Hauleville, sont d'un modèle à la fois robuste et commode, quoique moins riche que le mobilier de même nature appartenant à M. Arth. Verhaegen de Gand. Le buffet-étagère pour salle à manger exposé par M. de Martelaere à Wetteren, mérite également une mention des plus honorables.

On ne s'attendrait peut-être pas à voir employer les mêmes matériaux, le bois de chêne et le fer forgé à des meubles infiniment plus délicats, de dimensions réduites, et d'un usage plus frivole, s'il est permis d'employer ce mot, en parlant notamment des objets à l'usage des fumeurs. L'atelier de Meirelbeke, près Gand, dirigé par MM. De Clercq frères, nous a ménagé cette surprise. En voyant une console sculptée pour y placer des pipes, un coffre à cigares, des porte-allumettes, un pot à tabac, en chêne sculpté et polychromé, on se sent pris d'un certain respect pour l'usage de la pipe et du cigare, élevé à la hauteur d'une institution, nous allions écrire d'un culte, par tous les jolis meubles qui lui sont consacrés. Tout à côté, on y trouve un porte-missel, traité heureusement avec non moins de soin et d'élégance; puis ce sont des boîtes à ouvrages, des caves à liqueurs, des pendules, des coffrets de toute dimension et des usages les plus divers, bref un ensemble charmant d'objets dessinés avec goût, façonnés avec art et qui, si nous ne nous trompons, pourraient bien devenir l'objet d'une industrie très lucrative. A ce point de vue, les jardinières en fer forgé, orné de peintures et de dorures, inspirent moins de confiance ; quelque bon que soit d'ailleurs le travail en lui-même, les meubles de ce genre paraissent convenir surtout à des plantes que l'on n'arrose pas.

L'exposition de Bruxelles a eu trop de succès dans son ensemble pour qu'il n'y ait pas lieu de la renouveler dans d'autres villes et d'initier ainsi, de plus en plus, le public à ce qu'il y a lieu d'attendre des Écoles de Saint-Luc. Appelées à vivre des dons des fidèles, et des amis de l'art chrétien, c'est en montrant ce dont elles sont capables que ces écoles inspireront l'esprit de sacrifice qui doit assurer leur existence. Il y aura donc lieu, nous l'espérons, à faire de nouvelles expositions.

Nous portons un intérêt trop sincère à leurs futurs organisateurs pour supprimer quelques observations auxquelles a donné lieu, ce nous semble, l'exposition de la rue des Alexiens. L'aspect d'une exhibition de ce genre serait meilleur sans doute si, les locaux le permettant d'ailleurs, on pouvait séparer, fût-ce par des cloisons, les travaux des différentes classes, les œuvres des divers arts dont les produits sont exposés. Architecture et plans, dessins, peinture, sculpture, mobilier etc., tout cela devrait avoir au moins un compartiment, sinon une salle à part. Il conviendrait d'éloigner des peintures les drapeaux dont l'éclat tricolore, pour être patriotique, n'en est pas moins très nuisible aux teintes adoucies, aux tonalités nuancées des peintures qui se trouvent dans leur redoutable voisinage.

Nous avons aussi un mot à dire du catalogue. Si l'on peut se féliciter d'y trouver quelques renseignements sur le programme de l'enseignement, sur les méthodes judicieuses adoptées dans les Écoles de Saint-Luc, il faudrait regretter vivement, si les éloges prodigués aux œuvres exposées devaient se renouveler dans d'autres expositions. Quelques méritoires que soient les travaux des élèves, il convient de ne pas perdre de vue que la vanité et la présomption sont, trop souvent, les péchés mignons des jeunes artistes. Or, il semble difficile que même les élèves d'écoles où les maîtres donnent l'exemple de la modestie et de l'humilité puissent, sans véritable danger, entendre dire autant de fois qu'il se vend d'exemplaires du catalogue que « leur projet est exécuté

de main de maître » que « la conception est d'une grande originalité, l'ensemble remarquable », que tel groupe « est admirable au double point de vue de la conception et de l'exécution » etc. etc. Des appréciations de cette nature doivent porter dans l'esprit des jeunes gens la conviction qu'ils n'ont plus rien à apprendre, qu'ils sont maîtres consommés dans leur art. Or, le jeune artiste n'en est pas là au sortir de l'école, cette école fût-elle la meilleure du monde. A ces considérations il convient d'ajouter que bonne partie du public visite l'exposition pour juger par elle-même les œuvres d'art qu'on lui montre et non pour recevoir, avec le livret pris à la porte, un jugement qui paraît imposé. Un vieux proverbe dit que « bon vin n'a pas besoin d'enseigne »; qu'il nous soit permis de dire de notre côté, qu'un bon travail n'a pas besoin des recommandations de cette nature. N'habituons pas nos jeunes gens à recevoir publiquement des éloges que l'affection des maîtres a pu leur décerner cette fois, habituons-les à les conquérir, même de la partie du public hostile à notre cause.

Cette réserve faite, nous constatons avec une satisfaction très grande le succès de l'exposition de Bruxelles. Nous féliciterons les maîtres comme les élèves des résultats obtenus : les maîtres ont démontré d'une manière victorieuse la supériorité de leurs méthodes d'enseignement ; ils peuvent montrer avec une légitime fierté le fruit de leur travail et de leur dévouement. Les élèves ont donné plus que des espérances. J. H.

les catholiques à l'importante question du chant religieux.

La Réunion s'occupe ensuite de la question des Écoles d'art chrétien. Sur l'invitation qui leur en est faite, les membres de la commission s'expliquent à ce propos.

M. L'ABBÉ GILLET signale l'urgence qu'il y aurait à ouvrir des ateliers chrétiens des Beaux-Arts. L'immoralité va croissant dans les ateliers existants, les élèves s'y corrompent bien vite; des personnes étrangères viennent à l'atelier comme à un spectacle immoral. Que peut devenir l'art dans un tel milieu?

M. MICHEL se fait l'écho de plusieurs familles qui lui ont dit leurs inquiétudes sur un pareil état de choses, et lui ont demandé dans quels ateliers leurs enfants pourraient trouver des garanties suffisantes d'honnêteté.

Des ateliers chrétiens répondraient donc à un besoin, ils seraient à la fois une sécurité pour les familles et un moyen de relèvement pour l'art.

M. MICHEL suppute les frais qu'entraînerait l'entretien d'un atelier: ce serait un minimum de quelques milliers de francs par an.

M. LAVERDANT fait remarquer qu'en intéressant les dames artistes à l'Œuvre de ST-JEAN et en ouvrant aussi pour elles des ateliers, non seulement on étendrait l'action de la SOCIÉTÉ, mais on aurait de précieux auxiliaires pour recueillir les ressources nécessaires.

M. BOUVRAIN, à titre de renseignements, donne connaissance des prospectus de deux nouveaux ateliers d'art. On examine le chiffre de la rétribution payée par les élèves. Sur une base égale un atelier chrétien pourrait se suffire.

Les académies d'art se multipliant, l'art chrétien ne peut être délaissé.

M. LE PRÉSIDENT dit qu'il serait à souhaiter qu'on pût rattacher cette œuvre à l'Institut catholique, en y fondant une chaire d'esthétique chrétienne.

M. LAVERDANT veut bien se charger d'une première démarche auprès de MGR D'HULST.

**Séance du 13 mars.**—M. LAVERDANT rend compte de l'entrevue préparatoire qu'il a eue avec MGR D'HULST, dans le but de placer l'Œuvre des ateliers chrétiens des Beaux-Arts sous le patronage de l'Institut catholique. M. LE RECTEUR de l'Institut se déclare enchanté d'une telle Œuvre. Il serait d'avis qu'elle fût conçue dans un esprit très large, qu'elle fût ouverte à toutes les Écoles et ne s'arrêtât pas au XIVe siècle. Il approuverait des ateliers avec des maîtres divers de goût et de genre.

La réunion éprouve une vive satisfaction en entendant ces déclarations.

Le Programme des questions qui devront être soumises à la prochaine assemblée des catholiques est ainsi arrêté :

Chant ecclésiastique. — Création d'ateliers chrétiens des Beaux-Arts. — Maison de famille pour les Étudiants des Beaux-Arts.

**Séance du 27 mars.** — LE R. P. GERMER-DURAND a la parole pour entretenir la Réunion des anciens chants de l'Église.

Il dit ce qu'étaient ces chants à l'origine. L'échelle en était restreinte et leur mélodie avait une grande ressemblance avec celle des anciens chants grecs.

Après CONSTANTIN, quand la paix eut été rendue à l'Église, une grande efflorescence d'art se produisit.

A l'époque de ST GRÉGOIRE, le chant avait déjà pris un développement considérable et ce Pontife n'eut pas à initier, mais bien plutôt à réformer.

Passant à la composition de l'office, le R. P. GERMER-DURAND signale l'analogie qui existe entre les répons liturgiques et les chœurs grecs.

Après ces explications, il donne des exemples chantés, d'après un ancien texte. La Réunion les écoute avec un vif intérêt.

**Séance de 3 avril.** — La question du chant relirevient en discussion. Il serait utile qu'un rapport fût présenté au Congrès catholique.

On se demande sur quelles bases il conviendrait de l'établir.

Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il faut recommander le plain-chant primitif. Mais doit-on exclure toute autre musique, même le plain-chant harmonisé?

MM. RAILLARD et DESSUS sont de cet avis. LE R. P. GERMER-DURAND fait observer que le concile de Trente n'a exclu que la musique lascive. M. LAVERDANT croit que l'accord des voix est un progrès. JEAN XXII recommandait l'harmonie; et la messe harmonique du pape MARCEL a été acceptée et reconnue comme musique religieuse. La commission des cardinaux avait surtout cette sollicitude: entend-on les paroles?

M. POISOT croit qu'il est bon et sage de s'en tenir aux principes admis par le CONGRÈS DE MILAN, qui a établi, par rapport à l'Église, une triple distinction dans la musique.

1° La musique ordonnée qui est le plain-chant.

2° La musique tolérée, comme celle de Palestrina, Haydn, Mozart.

3° La musique prohibée, comme la musique mondaine ou lascive. M. DESSUS est prié de vouloir bien se charger du rapport projeté.

**Séance du 17 avril.** — M. LE CHANOINE CORBET entretient la Réunion de l'affaire devenue urgente de la REVUE.

Diverses propositions de vente furent faites par M. LAROCHE à des éditeurs de Paris. Ces démarches n'ayant point abouti, il s'adressa à *la Société belge de St Augustin*; et par l'entremise du R. P. MARTINOV, put entrer en négociations avec M. DESCLÉE, principal directeur de cette SOCIÉTÉ.

Mais traitant la cession de la REVUE, M. LAROCHE ne pouvait agir isolément ; lié par un contrat qu'il avait signé avec *M. le chanoine* CORBLET d'une part et la SOCIÉTÉ DE ST-JEAN de l'autre, il devait s'assurer le consentement de tous les signataires. Chacun s'inspirant des intérêts supérieurs de l'art chrétien, l'entente s'est établie; et la REVUE est passée aux mains du nouvel éditeur : M. DESCLÉE. Le cessionnaire accepte, sauf sur un point, les clauses du traité de la SOCIÉTÉ ST-JEAN vis-à-vis de laquelle il sera au lieu et place de M. LAROCHE.

**Séance du 22 mai.**— M. DESSUS rend compte de discussion à laquelle a donné lieu, dans la Réunion générale des membres du Congrès, la lecture de son Rapport sur le chant ecclésiastique. Ce Rapport sera imprimé dans les annexes du compte-rendu général.

M. L'ABBÉ GILLET, dont le Rapport sur la création d'ate-

liers chrétiens des Beaux-Arts était venu en lecture publique dans la 3e Séance du Congrès, fournit quelques renseignements sur l'accueil fait au projet de la SOCIÉTÉ ST-JEAN. L'avis des personnes compétentes est qu'il n'y a pas seulement utilité, mais urgence à créer des ateliers chrétiens.

L'appel adressé à ce sujet aux catholiques a déjà été entendu. Deux coopérateurs se présentent, l'un ancien élève d'Ingres, ami de Flandrin; l'autre jeune peintre, élève de Picot, intelligent et dévoué, parfaitement au courant des questions d'ateliers; cette communication est bien accueillie et note en est prise.

M. GILLET signale un statuaire, aussi bon chrétien que remarquable artiste, M. Louis Noël, lequel a été recommandé à la commission du Congrès, comme pouvant faire un excellent maître d'atelier chrétien de sculpture.

**Séance du 19 juin.** — M. le Baron d'Avril, qu'une mission diplomatique tient depuis un certain temps éloigné de la SOCIÉTÉ DE ST-JEAN, est sur le point de revenir y exercer d'une manière effective ses fonctions de Président. M. le Secrétaire donne lecture de la lettre annonçant cette heureuse nouvelle, et communique à la Réunion le travail que M. LE BARON D'AVRIL envoie en même temps, pour la *Revue*. C'est un savant article sur le Pré-Rapaëlisme. Les confrères estiment que cette étude par la sagesse de la doctrine et la vérité des faits aura l'avantage de satisfaire les diverses écoles d'art chrétien.

## III. Membres nouvellement admis dans la Société.

M. LE MARQUIS DE VIRIEU, 5, rue de la Chaise, à Paris.

M. DESSUS, 5, rue de l'Université, à Paris.

M. L'ABBÉ GILLET, du clergé de Ste Élisabeth, 32, rue de Bondy, à Paris.

M. L'ABBÉ BLÉ, organiste du grand orgue de St Leu, 38, rue Beaujon, à Paris.

M. L'ABBÉ FAZY, curé de Lettret (Hautes-Alpes).

M. OCTAVE MOUROUX, dessinateur, 10, rue du Cardinal-Lemoine, à Paris.

## IV. Œuvres offertes à la Société.

| | DONATEURS. |
|---|---|
| *Le Christ devant Pilate*, par M. GABRIEL-DÉSIRÉ LAVERDANT. | L'auteur. |
| Diverses Livraisons du receuil mensuel *La Croix*, publiée par les RR. PP. Augustins de l'Assomption. | (R. P. GERMER-DURAND.) |
| *Le Livre du Pèlerin.* — Pèlerinage polaire de pénitence à Jérusalem, par le R. P. GERMER-DURAND. | L'auteur. |
| *Mémoire explicatif sur les chants de l'Église, rétablis dans leur forme primitive*, par M. L'ABBÉ F. RAILLARD. | L'auteur. |

## Membres décédés.

MONSEIGNEUR DE SÉGUR.

M. L'ABBÉ CHARLES, curé de Saint-Pierre de Chaillot, à Paris.

A. GILLET.
*Vice-Secrétaire.*

# La Mort de Saint Louis.

## Peinture monumentale de M. Alexis Douillard.

LES visiteurs du Salon de 1881 ont pu remarquer une vaste toile placée dans le vestibule du premier étage, en haut du grand escalier. Elle occupait, à elle seule, l'espace compris entre les deux portes qui donnent accès aux galeries. Ses dimensions et le choix du sujet indiquaient assez une peinture monumentale destinée à décorer un édifice religieux. En effet, *la Mort de saint Louis* a pris place dans l'abside de l'église de Paimbœuf, en vue de laquelle elle a été composée, et qui lui a procuré le seul cadre qui lui convînt. Lorsqu'une œuvre est empreinte comme celle-ci du chaste caractère de l'art chrétien, elle a besoin du recueillement des églises pour être appréciée à sa juste valeur. Elle est comme dépaysée au milieu du tumulte de nos expositions, où se heurtent, dans un pêle-mêle étrange, tous les genres, toutes les fantaisies, tous les systèmes. Le public n'accorde qu'une attention distraite aux artistes qui marchent dans une voie frayée d'avance ; il faut à ce maître impressionnable et blasé des nouveautés, n'en fût-il plus au monde. Que l'art doive s'enfermer dans une immobilité contraire à tout progrès, nul n'oserait le soutenir, mais qu'il puisse innover indéfiniment, c'est une grave erreur. Pour ne parler que de la peinture monumentale, elle a des règles bien connues dont on ne peut s'écarter sans danger. La première, celle qui contient en germe toutes les autres, consiste à ne rien tenter de contraire aux convenances de l'architecte, à respecter, à faire valoir les belles lignes de l'édifice. L'architecture et la peinture sont membres de la même famille : en se prêtant un fraternel concours elles se grandissent mutuellement.

Nul n'est plus pénétré de cette vérité que M. Douillard. Qu'il s'agisse de peindre une Cène pour le maître autel de l'église Saint-Julien, à Tours, ou de décorer un plafond comme au château du Plessis, près de Rennes, on est sûr de le trouver fidèle à l'alliance nécessaire des deux grands arts du dessin, qui est la condition du succès. La *Mort de saint Louis* marque, croyons-nous, le point culminant de la carrière du jeune artiste. Il est impossible d'étudier avec soin cette composition sans être frappé des sérieuses qualités qui s'y révèlent. Pourquoi la critique, à de rares exceptions près, a-t-elle gardé le silence à son endroit ? Aurait-elle entendu condamner implicitement le genre auquel le peintre a consacré son talent ? S'il en était ainsi, ce serait une raison de plus pour décider la *Revue de l'art chrétien* à parler.

L'église de Paimbœuf est de style byzantin. Elle affecte la forme d'une croix grecque parfaite. Au centre de la nef principale s'élève une coupole qui porte sur quatre pendentifs ornés de l'allégorie des quatres évangélistes. Sur la frise qui règne à la naissance de la voûte sont peints les douze apôtres. L'abside comporte comme sujet principal la *Mort de saint Louis*, et doit être complétée, plus tard, par quatre autres sujets représentant des traits empruntés à la vie du Saint. On voit tout de suite le vaste champ offert au pinceau de l'artiste. Non seulement l'espace ne lui est pas étroitement mesuré, mais encore, bienfait inappréciable, la lumière lui vient en quantité suffisante pour qu'il ait la satisfaction d'espérer que le public jouira pleinement de son œuvre. Que d'autres, — et des plus illustres, — ont été moins bien partagés ! Comment ne pas regretter, par exemple, que Victor Orsel n'ait pas eu le même bonheur, dans cette chapelle de Notre-Dame de Lorette, obtenue à grand peine des faveurs d'une administration peu clairvoyante, et décorée par lui avec un soin si jaloux de sa renommée.

De tous les genres d'architecture, le style byzantin est peut-être celui qui se prête le mieux aux développements de la peinture décorative. D'apparence froide, presque glaciale, lorsqu'il se présente dans l'austère simplicité de sa structure intime, il s'anime et s'embellit des prestiges de la couleur. Les Orientaux l'avaient compris. Il ne semble pas que, dans leur pensée, l'effet majestueux des arcs en plein cintre, des dômes et des coupoles doive être séparé des revêtements de marbre et d'or, et surtout de l'éclat particulier à la mosaïque, parure splendide d'un usage si fréquent parmi eux. La peinture à la cire n'offre pas évidemment les qualités de solidité et de résistance de la mosaïque, toutefois, habilement pratiquée, elle peut jusqu'à un certain point la remplacer. Il va sans dire que l'artiste appelé à décorer une abside byzantine devra respecter scrupu-

leusement les conditions du genre. M. Douillard en a pris son parti, et a résolument installé sur un fond d'or la moitié de ses personnages. Nous disons la moitié, car, ainsi que nous l'expliquerons plus bas, la composition est divisée en deux parties bien distinctes, la première archaïque et conventionnelle, la seconde imitative.

En haut le CHRIST dans la gloire, tête nimbée et crucifère, apparaît bénissant le monde. Assis sur les nuées, il a le soleil à sa droite, la lune à sa gauche, et la terre sous les pieds. Deux anges le supportent, deux autres présentent la palme et la couronne, d'autres jettent des fleurs. Il n'y a pas à s'y méprendre, nous sommes ici en pleine donnée conventionnelle. Ces personnages ne sont pas vivants, ou du moins ne le sont pas à notre façon ; ce sont de purs symboles, des signes intelligibles destinés à parler directement à l'esprit du spectateur. Le peintre n'a omis aucun détail propre à accentuer cette signification. Voyez le monogramme imprimé sur la gloire et l'inscription qui se déroule à l'entour : GRATIA VOBIS ET PAX AB EO QUI EST, ET QUI ERAT, ET QUI VENTURUS EST ; — ne dirait-on pas la devise d'un blason, et les anges qui la supportent ne les dirait-on pas détachés d'un groupe héraldique ? Cette donnée une fois admise, et nous croyons qu'elle s'impose fréquemment dans les compositions d'art chrétien, plus elle sera claire, moins nous en serons offensés.

Est-ce à dire qu'il faille affecter une gaucherie systématique, tomber dans l'excès si justement reproché aux artistes byzantins ? En aucune façon. Tout en conservant le type traditionnel dans ses traits essentiels, on aura soin de le rajeunir. Ainsi a fait M. Douillard ; son CHRIST est le CHRIST des catacombes, le grand CHRIST à fond d'or des mosaïques de Rome, avec plus de souplesse dans le contour, plus de profondeur dans l'expression, un art plus savant et plus libre dans le jet des draperies.

Abaissons nos regards sur la scène terrestre ; tout change, nous quittons la région du symbole pour entrer dans le domaine de l'imitation. Au-dessous de la ligne bleue de la Méditerranée qui termine à souhait l'horizon, le drame humain se déroule, pathétique et grave, émouvant et solennel, comme il convient.

Sur la grève brûlée par les feux du soleil d'Afrique, moines et chevaliers, fils et filles de France sont groupés autour du saint roi. Par un mouvement qui est bien en harmonie avec ce que nous savons de sa foi, Louis affaibli et miné par la fièvre a voulu sortir de sa tente et aller au-devant de son Sauveur (1). Deux croisés le soutiennent, tandis que ses yeux fixés sur la sainte hostie que lui présente le prêtre (2), ses lèvres frémissantes, ses bras largement ouverts, tout son extérieur, en un mot, semble dire : « *Veni, Domine* JESU, *veni.* » — Son fils et successeur Philippe-le-Hardi fléchit sous le poids de la douleur et des terribles responsabilités qu'il entrevoit, tandis que son gendre, le roi de Navarre marié à la princesse Isabelle, dont le chaste profil se dessine à l'arrière-plan, serre les mains du jeune prince comme pour l'exhorter à avoir courage et à se roidir contre l'infortune (3).

A droite les prêtres, à gauche les guerriers agenouillés, les mains jointes, contemplent cette scène immobiles et silencieux. Dans un coin du tableau, des malades, des blessés accourent au bruit que leur bon roi va mourir et font retentir l'air de leurs lamentations. Plus loin les tentes, au-dessus desquelles flotte l'oriflamme de St Denis, et là-bas, tout à l'horizon, les premières voiles de la flotte de Charles d'Anjou, roi de Sicile, impatiemment attendue... Parmi les cinquante personnages ainsi groupés le plus grand nombre laissent voir une douleur morne et muette ; quelques-uns tranchent par la vivacité de leur pantomime sur le calme de ceux qui les entourent, témoin ce croisé qui se précipite la face contre terre, témoin encore ce soldat blessé qui se traîne sur les genoux, et qui se penche pour mieux voir.

Nous avons entendu faire un grief à M. Douillard de la régularité trop symétrique avec laquelle il a disposé ses figures. Ce reproche nous paraît peu fondé. Du pittoresque, le peintre pouvait en faire assurément, les deux exemples que nous venons de citer en sont la preuve. Pourquoi s'est-il arrêté sur cette pente ? Parce qu'il a compris qu'il ne pouvait aller plus loin sans courir le risque d'introduire le désordre et la confusion dans son œuvre. Une peinture murale religieuse, destinée à s'harmoniser avec les rites sacrés qui s'accomplissent en face de l'autel, doit présenter un caractère imposant et grave avec lequel contrasterait étrangement l'abus du mouvement et de la vie. Et d'ailleurs la symétrie ne se rencontre-t-elle pas au fond de toute composition destinée à satisfaire l'esprit en même temps que les yeux? Sous ce rapport la *Mort de saint Louis* est un modèle auquel les juges les plus sévères trouveront difficilement quelque chose à redire. Les masses se répondent et se font équilibre, la variété s'y rencontre sans que l'unité soit altérée.

Veut-on savoir à quel degré M. Douillard pousse

1. Le peintre a eu recours, pour composer la figure du saint, aux indications fournies par deux monuments d'une incontestable valeur, le sceau des Archives nationales et la statuette du musée de Cluny. Le nimbe est réduit à un simple filet peu apparent. Cela était nécessaire pour ne pas nuire à l'effet de la peinture imitative.

2. Le père de Beaulieu, dominicain, son confesseur. Il devait avoir alors environ cinquante ans.

3. C'est, du moins, la seule interprétation compatible avec l'histoire. On sait en effet que le second fils de Saint Louis, qui l'avait accompagné à la croisade, Jean Tristan, comte de Nevers, tombé malade avant lui, mourut sur le vaisseau où on l'avait transporté dans l'espoir que l'air de la mer lui serait salutaire. « Il était avec la princesse Isabelle mariée à Thibaut, le jeune roi de Navarre, l'enfant chéri de Louis ; il joignit les mains en apprenant sa perte, et chercha en silence, dans la prière, quelque soulagement à sa douleur. » (Guizot, *Histoire de France racontée à mes petits enfants.*)

l'entente des grandes lois de la composition qui s'imposent rigoureusement à la peinture d'histoire ? Un exemple suffira à le montrer. Il avait un problème difficile à résoudre, celui de relier la partie supérieure de son sujet à la partie inférieure, de ménager la transition du symbolisme au monde réel, d'atténuer, de faire disparaître, autant que possible, la dissonance résultant de la juxtaposition de deux genres absolument opposés.

Une savante diversité dans la façon d'interpréter les différents groupes d'anges lui a servi à atteindre ce résultat. Considérez ceux qui présentent la palme et la couronne. Semblables aux messagers divins que Luini nous montre, dans une admirable fresque du musée Brera, emportant le chaste corps de sainte Catherine à travers les airs, ils sont autrement beaux et vivants que leurs frères qui jettent des fleurs, et surtout que les deux hérauts célestes dont nous avons caractérisé la rigide attitude en les comparant aux supports d'une armoirie. Ainsi, par une gradation habilement ménagée, les signes extérieurs de la vie augmentent chez les habitants du royaume des cieux à mesure qu'ils se rapprochent de la terre. Aussi peuvent-ils présenter au saint sa couronne ; il semble que celui-ci n'ait qu'à étendre la main pour la saisir.

A propos de Luini nous avons parlé de réminiscence ; vérification faite elle n'était qu'apparente, et en tout cas de celles qui peuvent s'avouer honorablement. Nous n'oserions en dire autant du groupe intermédiaire; il nous semble avoir vu quelque part, — probablement dans la fresque d'un maître primitif — cette légion de jeunes visages heureusement multipliés par l'accumulation des nimbes, qui se détachent sur un fond bizarrement découpé avec un charme si tendre et si ingénu. Admettons que le fait soit vrai ; dans ce cas le péché serait grave, car il y aurait récidive.

Non loin de la *Cène*, dans le transept gauche de l'église St-Julien, à Tours, M. Douillard a peint le *Couronnement de la Vierge*. Certes, la composition est pleine de suavité et de distinction, mais le mérite n'en revient-il pas pour une bonne part à Fra Angelico, qui a fourni trait pour trait au moins trois figures principales, celle de la Vierge, celle du Sauveur, et celle de saint Dominique ? Que l'auteur de la *Mort de saint Louis* se souvienne du précepte formulé par un maître en ces termes énergiques : « Tout plutôt que l'imitation. »

Cela lui sera d'autant plus facile que son respect pour la nature n'est ni moins vif ni moins sincère que son culte pour la tradition. On n'apprend pas de mémoire ni d'imagination à donner aux corps des proportions parfaites, à jeter une draperie avec tant de grâce et de naturel, et surtout à dessiner les extrémités avec cette fermeté, cette précision qui vous valent tout au moins l'estime des connaisseurs. Ce sont là les suites de fortes études accomplies sous la direction de maîtres tels que Gérôme, Gleyre et Hippolyte Flandrin. Tout a été minutieusement étudié sur la nature, et cependant rien ne rappelle le modèle d'atelier. C'est que M. Douillard possède une qualité précieuse, celle d'idéaliser ses personnages, de dégager d'une physionomie le trait essentiel qui la caractérise, en supprimant les accents individuels. De là l'heureuse variété qui règne dans ses toiles : la *Mort de saint Louis* en offre un frappant exemple.

Dans la composition du groupe des soldats la recherche de l'originalité des types l'a peut-être entraîné un peu loin. Nous comprenons à merveille qu'il ait cédé à la tentation d'opposer l'un à l'autre l'homme de guerre endurci dès l'enfance au métier des armes, et l'homme de prière en qui l'étude et la méditation ont développé une culture intellectuelle supérieure. Il y avait là deux aspects de la vie sociale au moyen âge qu'il était intéressant de mettre en lumière. Fallait-il pour cela donner à tel guerrier de la suite du roi une laideur voisine de la difformité ? Pour en finir avec la critique, — l'éloge n'a de valeur qu'à ce prix,— disons que le groupe des femmes nous a paru un peu froid, et qu'il se relie mal à l'action générale. Le peintre a voulu nous montrer la princesse Isabelle dominée par un sentiment plus fort que sa douleur, celui que lui inspire la présence de la sainte eucharistie. L'idée était heureuse, il est regrettable qu'elle n'ait pas été plus clairement rendue.

Terminons par un dernier trait qui achèvera de caractériser notre peintre et son ouvrage. Ni le savoir, ni le respect même sincère des choses saintes ne suffisent à engendrer une œuvre complètement satisfaisante au point de vue de l'art chrétien. Pour réussir dans cette tâche difficile, il faut y mettre son cœur tout entier. Les croyants ne s'y trompent pas, et savent discerner aisément l'artiste qui est de leur famille. Nous avons loué la *Mort de saint Louis* au point de vue du talent qui s'y déploie. Il nous sera permis d'ajouter que ces qualités d'exécution sont rehaussées par je ne sais quel souffle de piété vive et d'émotion vraie qui en anime toutes les parties.

Après avoir lu cette analyse, on s'étonnera peut-être que le nom de M. Douillard n'ait pas été prononcé à la distribution des récompenses. Hélas, le temps n'est pas favorable aux sectateurs de l'idéal. Les lignes suivantes de M. Vitet, datées de 1853, n'ont rien perdu de leur actualité :

« On peut dire qu'à chaque exposition nouvelle l'art s'abaisse d'un degré. C'est le métier qui triomphe ; l'esprit, l'adresse, le talent même se prostituent à qui mieux mieux aux exigences de la mode et aux caprices de l'argent. Si quelques pieux adorateurs de l'étude et

de la vérité persistent à protester, le vide est devant leurs œuvres. L'enthousiasme, les couronnes vont droit au procédé, à la manière, au faire de convention, à de plates réalités mesquinement traduites, tantôt par un imperceptible pinceau, tantôt par une brosse gigantesque. Qu'espérer d'un tel art ou plutôt d'une telle industrie ? »

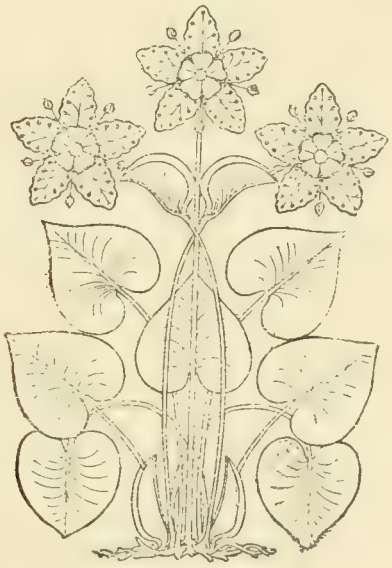
Après cet accès de découragement l'éminent critique ajoute :

« A quelques pas de là, sur les murs de quelques églises et de quelques monuments, cet art, ce même art apparaît dans sa dignité. On dirait que loin du bruit, loin du trafic, plus à l'aise et plus libre il recouvre une vie nouvelle. Des défauts, vous en trouverez assurément sur ces murailles ; mais vous y trouverez les vertus du peintre, l'amour du beau et le culte du vrai, le respect de soi-même, le mépris des succès faciles. C'est un monde tout nouveau : on se croit dans un autre siècle, au milieu d'une autre génération d'artistes.

« Gardons-nous donc de tirer un trop sombre horoscope de la peinture d'aujourd'hui. Qui sait ce qu'en dira l'avenir ? Ceux qui la déshonorent ne sont pas ceux qui vivront. Tous ces chefs-d'œuvre de pacotille seront oubliés dans quelques vingt ans d'ici ; ils auront cédé la place à d'autres produits fabriqués sur de nouveaux patrons, et seront allés finir leurs jours dans le pays des tableaux hors de mode, aux Etats-Unis d'Amérique ou dans le fond de nos greniers. Ce qui vivra, ce qui portera témoignage de notre savoir-faire, ce qui donnera la mesure de nos artistes, ce sera cette série de peintures qui depuis douze à quinze ans se fixent sur nos murailles, tableaux qui ne voyagent pas et qui, pour la plupart, sont aussi sérieusement conçus et exécutés que solidement établis. »

Restons sur cette fortifiante pensée. Il nous est agréable de saluer en M. Alexis Douillard le digne émule des Savinien Petit et des Michel, le continuateur d'Orsel et de Flandrin.

ARNOLD MASCAREL
*Membre de la Société de Saint-Jean.*



# Travaux des Sociétés savantes.

**Congrès des sociétés savantes à la Sorbonne.** — On remarquera que les membres du clergé ont pris, cette année, comme les autres, une part importante aux travaux du congrès. Citons-en quelques-uns. M. l'abbé Arbellot a lu une curieuse étude sur une fontaine dite de Constantin, ornée d'un groupe représentant un personnage armé, à cheval et foulant un homme renversé aux pieds de sa monture ; de plus, il a signalé l'existence, à Limoges, d'un manuscrit de M. Auguste Dubois, mentionnant un certain nombre d'inscriptions copiées en Algérie. M. l'abbé Azaïs, de l'académie de Nîmes, a décrit trois menhirs situés dans la commune de Fraïsse (Hérault). Le R. P. de Lacroix, de la Compagnie de JÉSUS, a expliqué d'une façon très intéressante les importantes découvertes qu'il a faites à Sauxay (Vienne). M. l'abbé Guillaume a lu les passages les plus curieux d'un manuscrit découvert par lui sur un mystère de S. Antoine. M. Gallet, chanoine de Versailles, a donné connaissance d'un manuscrit qui jette un grand jour sur les peintures murales du château d'Écouen et ouvre une voie nouvelle aux recherches des archéologues sur la ville d'Écouen. Enfin M. l'abbé Galabert, M. l'abbé Allain et M. l'abbé Valtier, à l'aide de documents inédits, ont montré combien était florissant l'état de l'instruction publique, avant 1790, dans le comté Nantais, dans le diocèse de Bordeaux et dans celui de Senlis.

**Comité des Travaux historiques.** — M. l'abbé Cerf a adressé à la section d'histoire et d'archéologie une intéressante communication relative à des peintures du XIVe et du XVIe siècle récemment découvertes à Notre-Dame de Reims. C'est en restaurant la chapelle de la sainte Vierge que sont apparues des peintures décoratives dues presque toutes à Robert de Lenoncourt ; elles avaient été badigeonnées, par l'ordre du chapitre, en 1741. En dehors de la chapelle, on voit diverses scènes de la vie de la sainte Vierge qui paraissent dater du XIVe siècle. Les peintures des piliers, des colonnes, des ébrasements des fenêtres datent de l'épiscopat de Robert de Lenoncourt, archevêque de Reims (1322), car on y voit souvent répétées ses armoiries ou l'initiale de son nom, R. « Ce qui est surtout remarquable dans la décoration de cette chapelle, dit M. l'abbé Cerf, c'est la composition peinte sur le mur. Les personnages sont placés sous trois arcatures XVIe siècle, supportées par des pilastres, semblables à ceux de l'autel *du saint Laict.* Au milieu l'on aperçoit la sainte Vierge, la tête entourée de rayons et de douze étoiles ; elle tient son enfant qui regarde un personnage nimbé portant un cierge, placé en face d'un évêque nimbé et mitré qui semble descendre d'un siège épiscopal orné de draperies. Trois autres personnes se tiennent debout, à droite de la Vierge, et, derrière elles, sur un plan inférieur, une quatrième est agenouillée, en manteau rouge. Serait-ce Robert de Lenoncourt offrant à Marie les décorations de la chapelle ? Nous le croyons volontiers. Sa figure est parfaitement conservée, elle est très belle et très délicatement peinte. Elle est d'une ressemblance frappante avec celle du même prélat, représenté à genoux aux pieds de l'enfant JÉSUS, dans les tapisseries de la Nativité et de l'Adoration des Mages, données par lui à la cathédrale de Reims. »

M. l'abbé Cerf se demande ce que vont devenir ces remarquables peintures. Pourrait-on les faire revivre ? Oui, sans doute ; mais avec une très forte dépense, car presque toutes sont faites sur fond d'or et d'une telle variété qu'elles nécessiteraient de bien longs travaux. Un artiste rémois, M. Simon, a fait relever avec soin les plus importants motifs de cette vaste décoration. Il serait tout à fait désirable que ces dessins fussent gravés et publiés.

**Académie des inscriptions.** — M. Castan a présenté une notice intéressante sur un manuscrit très précieux que possède la bibliothèque publique de Besançon et qui provient de la *librairie* du cardinal de Granvelle, grand amateur de livres rares. On n'a ménagé, pour décorer ce volume, composé de 400 feuillets écrits en minuscules gothiques, aucune des ressources calligraphiques en usage au XIVe siècle. Voici l'analyse de la description donnée par M. Castan :

« Les miniatures, accompagnées de vignettes, formant encadrements ou bordures, sont au nombre de quarante-neuf. Quatre peintres différents, dont deux très habiles, paraissent avoir travaillé à cette belle illustration. Deux des miniatures comprennent quatre tableaux ; les autres ne représentent qu'une scène ou qu'un personnage.

» Ces petits tableaux ressortent sur des fonds quadrillés ou brodés de rinceaux, à la façon des étoffes ; la plupart ont pour encadrement un liseré aux trois couleurs bleue, blanche et rouge, quelquefois rouge, blanche et bleue. On sait d'ailleurs que les enlumineurs du roi Charles V et ce monarque lui-même avaient en gré les bordures tricolores, dont on devait faire, quatre siècles plus tard, le symbole de la fusion des trois ordres de la nation française.

» Ces trois ordres de la nation sont peints au naturel dans la plus importante des miniatures du manuscrit : les deux compartiments supérieurs représentent le roi entendant la messe, ainsi que le clergé qui la célèbre et la chante : les deux compartiments inférieurs montrent d'une part le roi conversant avec des évêques mitrés, des nobles en manteaux longs ; d'autre part s'agitent des plébéiens en jaquettes.

Un tableau fort curieux est celui qui représente un roi et une reine avec leurs enfants, trois garçons et deux filles en bas-âge, revêtus de petits costumes de damoiseaux et de damoiselles.

Ce manuscrit appartenait, à l'origine, à la bibliothèque de Charles V, ainsi que le constatent les écus aux armes de France dont il est orné et cet *ex libris* autographe du roi qu'on avait gratté, mais qu'on a pu restituer à l'aide de la photographie dont les épreuves ont précisé les linéaments à demi-effacés de la suscription écrite en cursive sur le parchemin :

En-ce-livre-Roman-sont-conte
neus-pluseurs-notables-et
bons-livres-et-est-à-nous
Charle-le-V^e-de-notre
nom-Roy-de-France-et-le
fimes-escrire-et-parfere
l'an-M-CCC-LXXII
Charles.

**Société des antiquaires de France.** — M. Ch. de Linas a entretenu la Société de trois pièces d'orfévrerie conservées dans la chapelle du palais de Bruhl en Saxe et qu'on attribue avec raison à S. Louis. Des documents authentiques prouvent que ce roi, en 1267, donna aux Dominicains de Liége des parcelles de la Vraie Croix et une des saintes épines de la couronne du Sauveur. La maison de ces religieux ayant été fermée en 1796, le procureur du couvent emporta à Leipzig les vrais reliquaires qui contenaient les précieux envois de S. Louis. Vers 1803, un autre religieux les céda à la princesse Caroline de Saxe.

Les pièces en question consistent en deux croix-reliquaires d'argent doré, d'une rare magnificence. L'une est couverte de cabochons, l'autre est ornée d'émaux translucides du travail le plus délicat. La plus grande, à double traverse, contient des particules de la Vraie Croix et mesure 1^m32 de hauteur. La seconde, qui n'atteint que 1^m05, renferme, sous une lentille en cristal de roche, une épine de la couronne du Sauveur. Au centre de ce dernier reliquaire-monstrance se trouve fixée, au moyen d'une broche métallique, une couronne formée de huit fleurs de lis d'un caractère particulier ; elles sont articulées par des charnières que déguisent un nombre égal de figurines d'anges d'un goût exquis, portant des phylactères chargés d'inscriptions. Les fleurs de lis offrent un semis de pierres précieuses et de camées antiques ; au frontal on voit une croisette à double traverse, enchâssant aussi de petits morceaux de la Vraie Croix.

Un artiste liégeois, M. Jules Helbig, a publié dans les *Mémoires de l'académie royale de Belgique*, les phototypies de ces reliquaires accompagnées d'une bonne description historique ; il reste aujourd'hui à déterminer la provenance de ces trois œuvres d'art. M. Helbig et Mgr Bock proclament l'origine parisienne des reliquaires et la contemporanéité de leur fabrication avec la transmission des reliques. M. Victor Gay et d'autres archéologues français affirment, au contraire, le caractère germanique des pièces en litige et leur assignent une date postérieure à 1267. Il est souvent arrivé, dans les discussions d'origine, que la nationalité des savants influençait leurs appréciations ; il n'en est pas ainsi cette fois, puisque les Allemands font honneur à la France de ces trois petits chefs-d'œuvre, tandis que les Français les restituent consciencieusement à l'Allemagne.(1)

**Société académique de Saint-Quentin.** — Le tome III (IV^e série) de ses *Mémoires* ne contient que deux mémoires archéologiques, tous deux de M. J. Pilloy et relatifs à des fouilles opérées dans des cimetières mérovingiens, à Cugny et à Rouvroy. La découverte la plus intéressante est celle d'une tombe chrétienne du V^e siècle renfermant les restes d'une femme ensevelie avec son costume d'apparat et ses bijoux. M. Pilloy signale particulièrement une petite plaque-boucle, avec sa contre-plaque et deux aiguillettes en bronze argenté ; des boucles de jarretières en bronze argenté ; cinq monnaies romaines dans les débris d'une bourse de cuir ; une

1. M. Ch. de Linas, qui a l'habitude d'apporter une grande exactitude à ses travaux comme à ses communications aux sociétés savantes, n'a pas laissé ignorer à la Société des antiquaires de France, que c'est exclusivement aux études de M. Helbig que l'on doit la connaissance de l'origine et de l'histoire des trois pièces d'orfévrerie dont il s'agit, histoire et origines aussi inconnues en Allemagne qu'elles l'étaient en France.

trousse d'instruments divers ; une boucle de ceinture ; une bague ; un bracelet ; deux magnifiques fibules en argent, ciselées profondément, dorées dans les fonds et ornées de grenats ; une épingle en argent doré dont la tête est composée de délicats filigranes ; deux boucles d'oreilles où l'on remarque quatre croix en saillie. Ce sont, en somme, des bijoux d'un goût merveilleux et dont l'effet devait être charmant. On peut en juger par les deux grandes planches qui accompagnent les deux mémoires de M. Pilloy.

**Société d'archéologie d'Avranches.** — Le tome V de ses Mémoires (1882) contient, outre beaucoup d'articles littéraires, un excellent travail de M. Le Héricher sur *les Étymologies familiales des noms de lieu de la Manche;* une notice sur *le Prieuré de Saint-Cyr-du-Bailleul ; l'église de Brecey au XV^e siècle* par M. le chanoine Pigeon ; *la collection Caranda aux époques préhistorique, gauloise, romaine* par M. le bibliothécaire ; *de quelques singularités architecturales*, par M. L. De Tesson. Nous détachons de ce dernier mémoire le passage suivant :

« L'hirondelle n'a pas seule l'instinct d'emprunter aux grottes et aux rochers les parois essentielles de son habitation. En beaucoup de lieux et notamment près de Saumur, dans les escarpements de la vallée de la Loire, l'inconsistance spécifique de certaines couches rocheuses, horizontalement intercalées entre des couches plus résistantes, a permis à de modernes troglodytes de se construire, à peu de frais, des demeures singulières dont l'aspect intéresse. Et comme le roc se trouve coupé selon un plan quasi-vertical, l'habitant des grottes n'a guère qu'à se construire une façade percée d'une ou deux ouvertures : tout le reste lui est fourni par le rocher. Souvent même, quand son gîte se trouve à la hauteur d'un premier ou d'un second étage, le roc lui ménage des corniches et des saillies plus ou moins heureuses, qui lui servent de balcons, de corridors et d'escaliers.

« Je n'ai rien vu de plus extraordinaire, en ce genre, que le couvent grec de Saint-Sabas, suspendu aux flancs de la profonde crevasse qui sert de lit au torrent de Cédron, à quelques kilomètres de Jérusalem. S'il a fallu des efforts surhumains pour asseoir avec majesté une église et un monastère sur le pic du Mont-Saint-Michel, il n'était pas moins malaisé d'en incruster un dans cette falaise quasi-verticale du torrent, et d'y trouver place pour toutes les exigences d'une tribu dont les relations avec le dehors sont presque nulles. Ici toute description serait vaine ; le crayon seul, en couvrant toutes les pages d'un album, pourrait donner une idée de cette étrange suspension acharnée contre ce roc qu'elle fouille, qu'elle taille, qu'elle creuse, qu'elle surcharge et qu'elle défigure, où elle s'insinue ou se hérisse sous des formes quelquefois hardies et imposantes. Nous ne fûmes pas peu surpris, en abordant ce précipice, de voir qu'on nous prenait nos chevaux et qu'on les menait à l'écurie par un interminable escalier. Rien ne manque, en effet, dans cette forteresse. Église moderne, église primitive installée dans une grotte profonde, cour intérieure au centre de laquelle une chapelle hexagonale abrite la tombe de saint Sabas, jardins étroits, mais d'un effet enchanteur, au milieu de ce monde pétrifié, fontaine, murs d'enceinte, cellules innombrables, accessibles tantôt par le plafond, tantôt par le percement de la couche de pierre qui tient lieu de plancher... En dehors de l'enceinte, et toujours dans la rive escarpée du torrent, d'innombrables cellules, désertes aujourd'hui, perpétuent le souvenir des religieux qui les ont autrefois habitées. Ces sites sauvages et ces habitacles étranges auraient-ils pour effet de soutenir l'ardeur contemplative dont il faut être doué pour embrasser cette vie de solitude et de commerce intime avec le ciel ? »

La Société archéologique d'Avranches a inauguré son musée lapidaire dans les cryptes ogivales de l'ancien évêché. Nous venons de visiter cette collection naissante, due au zèle infatigable du savant président de la société d'Avranches, M. Le Héricher. Nous avons été frappé d'une innovation que devraient adopter les autres musées : chaque objet est surmonté d'une pancarte *développée* qui indique sa nature, sa provenance, sa date et le nom du donateur. La pièce capitale est un sarcophage païen en marbre blanc trouvé à Rome dans la *Via sacra*, près du tombeau de Metellus et acquis par Mgr Bravard. Malheureusement ce regretté prélat a fait christianiser ce tombeau par le ciseau de M. Deligand qui a remplacé par une croix un charmant buste d'enfant. Nous avons encore remarqué dans ce musée une belle Madone italienne, la pierre tombale de Gabriel II, fils du grand Montgommery, les briques historiées de la ville épiscopale du Parc, un groupe de S. Hubert dans la forêt des Ardennes, tombant à genoux devant le cerf crucifère, plusieurs pilastres sculptés de la Renaissance et beaucoup d'autres objets ayant la plupart une valeur sculpturale et qui ont tous le mérite d'appartenir à l'Avranchin.

**Société archéologique du midi de la France.** — M. le président invite un de ses collègues, M. Bénezet à donner des indications sur les peintures murales qu'il exécute dans l'église de Notre-Dame du Taur, à Toulouse.

« Les sujets de ces peintures, dit M. Bénezet,

naturellement indiqués par le vocable de l'église, représentent deux grandes scènes ; l'une le martyre et l'autre l'apothéose de saint Saturnin. Dans la scène du martyre, l'apôtre toulousain est peint rendant le dernier soupir, les bras étendus sur les terrains qui s'étendaient à l'endroit où s'élève le sanctuaire actuel, non loin des remparts de la cité romaine. Pendant que le taureau, dont les liens qui retenaient le saint sont brisés, s'enfuit dans la campagne, les saintes Puelles, jeunes filles de race royale, accourent, guidées par des traces sanglantes, près du corps expirant du grand évêque. Autour d'elles, des chrétiens s'agenouillent, empressés de rendre hommage au grand acte de foi de l'apôtre et à la gloire du saint. Sur un plan plus reculé, quelques païens, encore aveuglés sur les destinées du Christianisme, considèrent avec étonnement les premières reliques d'un martyr.

« La composition relative à l'apothéose de saint Sernin, peinte sur une longue ligne de nuages au-dessus de la scène du martyre, offre un haut intérêt historique. Saint Sernin présente à N.-D.-du-Taur, dont la statue, gardienne autrefois des remparts de la porte Villeneuve, est l'objet d'une dévotion spéciale, les saints de l'Église de Toulouse, confesseurs et martyrs. D'un côté, on remarque les saints évêques, ses successeurs au siège épiscopal de Toulouse : saint Honorat, saint Hilaire, saint Sylve, saint Exupère, saint Érembert, saint Germier, saint Louis, accompagnés des saints évêques des diocèses de Saint-Bertrand-de-Comminge et de Saint-Papoul ; de l'autre côté sont rangés les saints et martyrs prêtres ou laïques de nos contrées : les saintes Puelles, saint Gaudens, saint Aventin, saint Vidian, saint Guillaume, les martyrs d'Avignonet et sainte Germaine, à laquelle une place d'honneur est réservée aux pieds de la Vierge. Saint Dominique, saint Antoine de Padoue, saint François Régis, dont l'apostolat s'est exercé dans nos provinces méridionales ; Raymond de Saint-Gilles qui appartient, par son rôle dans les croisades à l'histoire religieuse locale accompagnent les héros de la foi toulousaine. »

S'accordant avec le style ogival du monument, les peintures de M. Bénezet conservent un caractère archaïque aussi prononcé que le comportent les exigences de l'art moderne et de la nature. Les lignes des compositions sont naïves et simples comme dans les fresques du XIV^e^ et du XV^e^ siècle, et les figures découpent sur un fond d'or leurs silhouettes calmes, mais du plus grand style.

**Société des antiquaires de l'Ouest.** — Au cours des travaux de restauration entrepris dans l'église de Vouvant (Vienne), M. l'architecte Loué, ayant fait enlever le dallage du chœur, reconnut que cette partie de l'édifice avait été remblayée. Des sondages révélèrent bientôt l'existence d'une crypte, que l'on se mit bientôt à dégager. Quelques jours après, on pouvait se rendre compte de sa disposition tout entière. Voici la description qu'en fait M. Loué :

« La crypte de l'église de Vouvant, dit-il, est l'une des œuvres les plus brillantes et les plus vastes qui puissent se rencontrer dans notre pays ; elle date de la première moitié du XI^e^ siècle. Elle représente une longue salle, reproduisant le plan du chœur de l'église supérieure jusqu'au transept, et dont la voûte, actuellement disparue, reposait sur un quinconce de huit piliers monocylindriques isolés, de 0 m. 41 de diamètre, n'ayant que 1 m. 83 de hauteur, chapiteau et base compris, par conséquent trapus, selon la tradition, et divisant la crypte en trois petites nefs à peu près égales. Dix contre-piliers, cantonnés chacun de deux colonnettes monolithes avec bases et chapiteaux, pourtournent cette crypte..... Les dimensions de cette chapelle souterraine sont de 13 m. 30 dans sa plus grande longueur, et de 6 m. 60 dans sa largeur. »

La parfaite conservation des piliers isolés, la nature des déblais qui indiquent des terres rapportées, ont permis à M. Loué d'affirmer que la crypte, si heureusement remise au jour, avait dû être détruite volontairement lors d'une de ces restaurations malencontreuses qui viennent trop souvent déshonorer nos plus beaux monuments.

**Société d'agriculture, sciences et arts de l'Eure.** — La section de cette Société pour l'arrondissement de Bernay a décidé qu'un buste en bronze serait érigé à Auguste Le Prévost, membre de l'Institut, né à Bernay le 3 juin 1787. Cet homme éminent fut un de ces initiateurs qui, il y a soixante ans, traçaient à la science historique sa véritable voie. Qui mieux que lui a défriché le champ de l'histoire normande, en a popularisé l'étude, frayé des chemins nouveaux, élargi des horizons que l'on entrevoyait à peine? Joignant l'exemple aux conseils, il publiait sa magistrale édition d'Ordéric Vital, l'Histoire de Saint-Martin-du-Tilleul, petit chef-d'œuvre de monographie d'une commune rurale. Convaincu que l'étude des monuments est l'une des sources fécondes et authentiques de l'histoire, Le Prévost écrivait de remarquables mémoires sur les bas-reliefs de l'Hôtel de Bourgtheroulde, sur les voies antiques de Berthonville, sur la châsse de S. Taurin et sur un grand nombre d'autres sujets ; il a prêté un concours actif et dévoué à son ami M. de Caumont pour la fondation des diverses sociétés savantes qui ont marqué, en Normandie, le réveil

scientifique et littéraire. Il est véritablement le père de cette nombreuse génération d'archéologues normands dont l'abbé Cochet a été la plus illustre personnification. Un buste est certes bien dû à celui que Charles Nodier appelait si heureusement, il y a plus de cinquante ans, le *Pausanias de la Normandie.*

**Société polymatique du Morbihan.** — Le vice-président de cette Société, M. Miln est mort à Édimbourg le 28 janvier 1882. Ce savant écossais s'était installé à Carnac et s'est rendu célèbre par ses fouilles et ses publications relatives aux monuments celtiques de la Bretagne. Il avait associé à ses travaux M. l'abbé Luco, conservateur de la bibliothèque de Vannes et l'un des membres les plus actifs de la Société polymatique. Ce dernier, devenu propriétaire des manuscrits et des dessins de M. James Miln, les publie avec des annotations dans les Bulletins de la Société.

La plupart des objets recueillis dans les fouilles du Morbihan enrichissent le musée de Carnac et celui de Vannes. Nous avons visité ce dernier il y a quelques mois et, comme tous les touristes, nous avons été frappé de voir ces riches collections entassées dans un affreux grenier. Pour l'honneur de la ville de Vannes, un tel état de choses ne pouvait se prolonger. Nous apprenons avec plaisir que la Société polymatique va bientôt organiser une loterie dont le produit sera consacré à construire un musée qui soit vraiment digne de l'incomparable collection qu'elle possède. C'est grâce à trois loteries que la Société des antiquaires de Picardie a érigé le plus beau musée de province qui existe en France ; ce sera encore au moyen d'une loterie que la capitale du Morbihan pourra construire un musée, plus modeste sans doute, mais dont la spécialité attirera tous les savants qui s'intéressent aux antiques origines de notre histoire.

**Société historique et archéologique du Périgord.** — Le cinquième Bulletin mensuel de cette année (1882) contient une intéressante réfutation, par M. le baron de Verneilh, des théories sur l'introduction en France de l'architecture byzantine émises par M. Alfred Ramée dans une conférence au Congrès des sociétés savantes à la Sorbonne. M. Ramée n'admet plus aujourd'hui, après plus de trente ans de silence, les conclusions, les idées de son ancien collaborateur, feu M. de Verneilh dans *l'Architecture byzantine en France.* Il demande, par exemple, une nouvelle enquête sur la date de St-Front de Périgueux et se propose, paraît-il, « de publier sur la grave question soulevée par lui un travail important dans une revue archéologique de Paris. »

Le travail de M. Ramée, comme le dit fort bien le savant vice-président de la société périgourdine, ne détruira jamais les documents authentiques établissant que l'évêque Frotaire de Gourdon, mort en 991 « cœpit ædificare magnum monasterium Sti-Frontonis » et que sous l'épiscopat de Gérand de Gourdon « anno D. MXLVII, magnum monasterium Sancti Frontonis dedicatum est ab Aymone Bituricensi archiepiscopo. »

La discussion est ouverte sur une question intéressante. Nous nous tiendrons au courant des débats.

**Société d'art et d'histoire du diocèse de Liége.** — Sous ce titre, il s'est formé à Liége une association qui a pour but d'aider à la conservation et de propager la connaissance de tout ce qui peut intéresser l'histoire et l'art religieux dans l'ancienne principauté de Liége. La Société se propose de créer un musée et de publier un Bulletin contenant les travaux de ses membres.

Déjà un premier fascicule de ce Bulletin a paru. Il permet de bien augurer de l'avenir de cette association. Indépendamment du Règlement de la Société et de la liste de ses membres, ce fascicule, de près de 300 pages, contient : 1° Un rapport présenté à l'Assemblée générale du 7 juin 1881, par M. Joseph Demarteau, travail qui retrace à grands traits le passé historique de l'ancienne principauté et la place que les beaux arts y ont occupée pendant une série de siècles. 2° Un travail de M. Jules Helbig, sur Englebert Fisen, l'un des peintres les plus féconds du XVII^e siècle, dont on voit encore de nombreuses toiles dans les églises et les maisons religieuses du diocèse. 3° Une notice sur un diplôme militaire de Trajan, monument paléographique des plus rares, trouvé aux environs de Liége. Cette savante dissertation, qui est accompagnée de planches, est due à la plume de M. Ad. De Ceuleneer. 4° Les *Regesta* de Raoul de Zaehringen, évêque de Liége (1167-1191) étude très complète de M. L. Schoolmeesters. 5° Une notice de M. le Ch^ne Dubois sur le maître-autel de l'église de Wals-Wezeren. 6° Une dissertation de M. Godefroid Kurth sur deux biographies de saint Servais restées inédites, et enfin 7° l'Étude de M. De Ceuleneer sur la découverte fort intéressante d'un tombeau chrétien faite à Coninxheim-lez-Tongres. On le voit, par la variété et l'importance de ces travaux, la Société d'art et d'histoire, si, comme nous l'espérons, elle persévère dans la voie où elle s'est engagée, est appelée à rendre de grands services aux études historiques et à sauver de précieux débris dans un pays qui a été très riche en monuments de l'art. J. C.

# Chronique Artistique.

SOMMAIRE : Musique sacrée.—Congrès d'Arezzo. —Congrès d'Avignon : imagerie. —Centenaire de Ste Thérèse : ex-voto. — Centenaire de St François d'Assise ; le Saint-Père et l'art chrétien. — Expositions d'art à Gand, à Enghien ; un tableau des frères Van Eyck. — L'art flamand en Espagne.— Vente de tableaux en Angleterre. — Ouverture du palais de justice de Londres. — Restauration des anciennes villes.—M. de Rossi : les catacombes.—Vandalisme. —Le congrès de Lille.—Le congrès de Vannes.

LE mouvement de retour vers l'art chrétien traditionnel s'est affirmé durant cette année d'une manière remarquable dans diverses branches, et tout particulièrement dans celle de la musique sacrée. — Parti de l'Allemagne où le *Caecilien-Verein*, fondé par le chanoine Carl Groske, compte aujourd'hui ses membres par dizaines de mille, il s'est propagé presque partout. L'Autriche, l'Irlande, l'Italie et les États-Unis d'Amérique se sont rangés sous la bannière de sainte Cécile; la Hollande et la Belgique sont entrées dans la même voie sous l'égide de saint Grégoire-le-Grand, et la Bohême, sous le patronage de son apôtre saint Cyrille. La France s'est préparée de longue main à la réforme par les vastes études de quelques-uns de ses fils les plus éminents. En Angleterre, nos frères séparés eux-mêmes s'efforcent, non sans succès, de suivre le mouvement.

Celui-ci a donné lieu, dans ces derniers mois, à plusieurs manifestations publiques importantes. La neuvième assemblée des céciliens allemands eut lieu à Munster en Westphalie du 4 au 6 septembre en présence de 3000 amateurs de tous pays, édifiés et ravis de voir, au dernier coup de cloche sonnant l'office, quatre-vingts chantres, (cinquante enfants et trente hommes) s'avancer deux à deux, recueillis comme des religieux, et prendre place dans le sanctuaire. Si les voix d'hommes étaient admirables, celles des enfants étaient touchantes et angéliques. Qui dira ce qu'il a fallu d'énergie et de patience pour grouper et discipliner une masse vocale aussi importante et la conduire à un si haut point de perfection ? Toutes les auditions eurent lieu à l'église et furent pieuses, sinon liturgiques : *Sancta, sancte*, c'est la devise des céciliens. Elles furent suivies d'un sermon de Mgr Herman Gruder, préfet apostolique à Copenhague, qui montra combien le *Cécilien* est supérieur au musicien profane par sa parfaite docilité à la direction de l'Église, *louant Dieu au temps, au lieu, et de la manière prescrite par Elle.* Dans une des réunions privées, le vice-président, M. l'abbé Koenen, maître de chapelle de la cathédrale de Cologne, organisa avec les membres présents une répétition instructive, ayant pour sujet un offertoire polyphone de sa composition, et une messe en chant grégorien. M. le vicaire Frischen, de Bonn, traita avec tact la question éminemment pratique de la *fondation d'associations paroissiales* et M. Selbst, vicaire à Bensheim, prit pour sujet de sa conférence : *le chant populaire d'église en langue vulgaire.* L'ardeur qui soutient nos courageux amis d'Allemagne se traduisait dans ces paroles enthousiastes, prononcées par Mgr Giese, vicaire général de Munster: « Nos prêtres gémissent dans les cachots, nos évêques meurent en exil, et nous, nous chantons et nous jubilons, parce que nous sommes sûrs du triomphe ; nous préludons aux chants de victoire ! »

Pendant que les céciliens allemands affirmaient avec tant d'éclat le succès de leur entreprise, ceux des États-Unis d'Amérique leur faisaient écho par delà l'océan, réunis à Philadelphie du 22 au 24 août pour leur huitième assemblée générale. Parmi les nombreux assistants on remarquait Nos Seigneurs les évêques de Savannah, de Newark et de Harrisburg, qui prirent une part active aux séances. Le vénérable archevêque de Philadelphie, vieillard octogénaire et infirme, se fit porter par deux hommes aux assemblées.

La place nous permet à peine d'énumérer les assemblées similaires, celle de Gray en Bohême, tenue du 21 au 24 août, de Maestricht, en Hollande, qui eut lieu le 27 septembre, et les sessions diocésaines importantes comme celle d'Augsbourg. La Belgique possède depuis 1880 sa *Société de St-Grégoire*, ayant pour organe la *Musica sacra.* Elle eut sa première grande assemblée le 7 août, à Malines ; celle-ci fut honorée de la présence de trois princes de l'Église, Son Em. le Cardinal Deschamps, Arch. de Malines, Sa Grand. Mgr du Rousseau, Ev. de Tournai, et Mgr Van den Branden de Reeth, prél. coadj. de Malines. Plusieurs hauts dignitaires ecclésiastiques, des centaines de prêtres, de religieux, d'artistes ont montré par leur assistance, qu'en Belgique le vrai chant de l'Église sait encore charmer l'élite de la société chrétienne. A Malines même une école de musique sacrée est établie depuis plusieurs années. Elle est actuellement dirigée par Monsieur Ed. Tinel, qui a repris l'œuvre de l'éminent Lemmens, dont les écrits posthumes verront le jour prochai-

1 Les associés du *Caecilien Verein* espèrent voir sous peu leur société érigée canoniquement en archiconfrérie.

nement, classés et revus par un comité de musicologues (1). Une autre école de musique sacrée bien modeste, mais pleine d'avenir, est fondée depuis deux ans à Tournai, sous le vocable de saint Grégoire. Elle s'attache à faire revivre les plus pures traditions du véritable plain-chant et à ouvrir, à la suite de son aînée de Malines, une voie où son exemple entraînera, s'il plaît à Dieu, les maîtrises des autres diocèses de Belgique.

Mais nous avons hâte d'en venir au fait capital qui, cette année, peut être inscrit dans les annales de la musique religieuse. Nous voulons parler des fêtes du huitième centenaire de Gui d'Arezzo et du congrès mémorable dont elles furent l'occasion. Ce congrès, ouvert à Arezzo le 11 septembre dernier, a été de la plus grande importance, par les conclusions qui y ont été votées à la presqu'unanimité touchant la question du chant grégorien, et par les nombreux assistants accourus de tous les points de l'Europe. — Les travaux de Dom Pothier et de notre éminent collaborateur, M. l'abbé Raillard, avaient préparé le terrain pour une des plus mémorables discussions dont la musique sacrée ait été l'objet de mémoire d'homme.

On a pu craindre d'abord qu'une question de commerce et d'amour propre national ne vînt se mettre à la traverse des études sérieuses. Mais le tact du président Amelli maintint la discussion sur son vrai terrain.

Pour donner une idée de l'intérêt mêlé de curiosité qui s'attachait à cette réunion, il faut se rappeler les ardentes contradictions qu'ont soulevées, en Allemagne surtout, les travaux des deux savants français que nous venons de citer, et en particulier l'œuvre magistrale de Dom Pothier, *les Mélodies grégoriennes* (2). — Et ces questions passionnées étaient soumises aux controverses d'une assemblée d'élite où l'Allemagne, l'Italie, l'Espagne, l'Irlande, l'Autriche, la France, la Hollande et la Belgique avaient envoyé leurs représentants les plus autorisés.

Une lutte courtoise, mais vive, ne pouvait être évitée entre les défenseurs des éditions de Ratisbonne et leur représentant officiel, d'une part, et d'autre part les partisans de l'école bénédictine. — En effet, dès le premier jour, elle se déclarait à propos du programme. Préalablement on avait traité la statistique des livres liturgiques, et Dom Pothier l'avait fait supérieurement pour la France, M. Ximenès pour l'Espagne, et les autres représentants, chacun pour leur pays. Maintenant il s'agissait de l'exécution du chant, d'après les livres dont on avait fait la statistique.

Dom Pothier fut invité le premier à prendre la parole, et fut vivement interpellé par M. Habert, représentant de la maison Pustet à Ratisbonne, pendant qu'il faisait la distinction entre les méthodes, suivant qu'elles traitent plus ou moins du rythme. — Une discussion s'établit entre son interlocuteur et M. Periot de Langre ; M. l'abbé Bonhomme et M. Couturier parlèrent aussi avec beaucoup d'intérêt sur cette question.

La vraie bataille devait se livrer le lendemain, lorsqu'il s'agit de l'origine du chant. Dom Pothier exposa sa doctrine avec une si lumineuse éloquence, qu'il fit la plus vive impression sur tous les esprits. C'est une révélation pour la science, disait M. le président Amelli en résumant son discours ; et M. Amelli montra et fit admirer comment, dans la thèse du savant bénédictin, le petit accent du discours devient la base des mélodies, de leur notation, de leur rythme. — Les définitions réclamées par le délégué allemand lui furent données, en même temps qu'une démonstration pratique. Après avoir commenté Gui d'Arezzo, Dom Pothier chanta *l'Alleluia* et le *Veni Creator Spiritus* de manière à soulever les applaudissements de l'auditoire charmé. — Le triomphe était complet.

Le lendemain M. Habert, après avoir déclaré être d'accord avec Dom Pothier sur la question de l'exécution des mélodies grégoriennes, fit observer que c'était chose grave d'aller en ces matières contre l'autorité. — Or, ajouta-t-il, l'édition de Ratisbonne est approuvée par un bref ; n'est-il point téméraire par suite, d'élever une théorie nouvelle à l'encontre d'une méthode qui peut invoquer une telle autorité ? C'était donner aux brefs laudatifs, venus de Rome, une portée doctrinale excessive. C'était établir une contradiction entre la science et l'autorité. C'est ce que fit très fermement observer M. Amelli. M. Habert se maintenant sur son terrain, Dom Pothier intervint à nouveau pour dissiper le malentendu qu'on tendait à tirer du mot unité ; il expliqua comment l'unité ne doit pas être seulement géographique, mais chronologique, c'est-à-dire conforme à ce qu'elle était aux siècles antérieurs.

M. Habert ne se tint pas pour battu et, à la séance suivante, il reprit la discussion par un autre côté et demanda des preuves authentiques que le chant liturgique remonte à St Grégoire. Nous avons, répond M. Blum de Munich, la tradition pour nous, dans le nom même du *chant grégorien*. — Soit, réplique M. Habert ; et, d'après le bréviaire, il cite ce qu'a fait Léon II pour la réforme du chant. Donc, conclut-il, c'est chant léonien et non grégorien qu'il faudrait dire. Dom Pothier monte en chaire et prouve avec vigueur que le chant établi partout au neuvième siècle, a sa racine traditionnelle bien au-delà.

1. L'impression en a été confiée à la maison Annout-Braeckman, de Gand. — 2. Société St Jean l'Evangéliste, Tournai.

Puis, se tournant vers M. Habert : « Que répondriez-vous, dit-il, si je vous affirmais que le *pastoral* n'est pas de St Grégoire ? Et pourtant je vous défie de me montrer un manuscrit contemporain de ce pape. La Bible elle-même ne résisterait pas à une pareille exigence. » Après lui, M. Amelli, accumulant les preuves de la tradition, en vient au cinquième siècle et c'est au milieu des acclamations de l'assemblée, qu'il signale un texte de saint Prosper d'Aquitaine, établissant que le chant a *sa forme dans l'accent du discours.*

M. Habert et ses partisans revinrent en vain à l'argument d'autorité et à l'objection basée sur les divergences existant entre les partisans de la réforme ; en vain, ils invoquèrent une lettre de Mgr Jacob, chanoine de Ratisbonne, membre de la S. C. des Rites ; l'auteur de la lettre lui-même reconnaissait l'utilité d'une recherche traditionnelle dont bénéficierait le chant liturgique. — La discussion fut close par une réponse topique de M. Periot.

Restait une épreuve intéressante.— Les auteurs des divers systèmes furent appelés à faire entendre un échantillon de leur méthode. Dom Pothier chanta le premier, seul et sans accompagnement, l'*Ad te levavi* avec l'antienne initiale ; M. Habert chanta le même morceau sur l'édition de Ratisbonne ; M. Raillard, avec son manuscrit, fut entendu en dernier lieu. — M. l'abbé Bonhomme fit avec un grand succès la démonstration pratique de l'unité des manuscrits ; il chanta dans l'édition de Solesme et la compara avec un manuscrit latin, que Dom Pothier n'avait pas consulté, et fit remarquer qu'il n'y avait pas un iota de différence.

C'est à la presqu'entière unanimité, que furent votés les vœux suivants :

Le congrès européen réuni à Arezzo dans le but d'honorer la mémoire de *Gui d'Arezzo*, et de promouvoir l'amélioration du chant liturgique, après avoir entrepris ses travaux dans l'esprit de la plus filiale soumission au Saint-Siège et ouvert ses séances sous les auspices de la Bénédiction Apostolique, est heureux de pouvoir témoigner de son respect le plus absolu pour l'autorité suprême et de son abandon tout filial à la bonté paternelle de celui que N. S. JÉSUS-CHRIST a établi pour régir son Église. —

Ayant constaté, non sans douleur, que depuis longtemps le chant sacré dans les diverses parties de l'Europe, à peu d'exceptions près, se trouve négligé et dans un état déplorable, état qui est produit

1° Par la divergence et l'incorrection des divers livres choraux dont on se sert dans les églises ;

2° Par la différence des travaux théoriques modernes, par la variété et l'insuffisance des méthodes d'enseignement, tant dans les séminaires que dans les sociétés musicales ;

3° Par la négligence avec laquelle traitent le plain-chant les maîtres de musique de notre temps, parmi lesquels de nombreux membres du clergé trop peu soucieux de cet objet ;

4° Par l'oubli de la vraie tradition pour la bonne exécution du chant liturgique ;

Le congrès exprime les vœux suivants :

I Que les livres choraux en usage dans les églises soient rendus le plus possible conformes à l'antique tradition ;

II Qu'on accorde les plus grands encouragements et qu'on donne la plus large diffusion aux études et aux travaux théoriques déjà faits et à faire, qui mettent en lumière les monuments de la tradition liturgique ;

III Que l'on donne, dans l'éducation du clergé, une place convenable à l'étude du plain-chant, remettant ainsi en vigueur et appliquant avec un grand zèle les prescriptions canoniques sur ce point ;

IV Qu'à l'exécution du plain-chant à notes égales et martelées, soit substituée l'exécution rythmique conforme aux principes exposés par Gui d'Arezzo dans le chapitre XV de son Micrologue ;

V Qu'à cet effet toute méthode de chant sacré renferme les principes de l'accentuation latine. »

LA question de l'Art chrétien est, de nos jours, si présente à tous les esprits cultivés, qu'elle commence à prendre sa place dans la plupart des manifestations catholiques. Elle n'était pas une étrangère au *Congrès eucharistique*, tenu au mois de septembre à Avignon, où le R. P. Verbeke, de Bruxelles traitant magistralement de l'influence sociale de la T. S. Eucharistie, n'a pas cru indigne de son vénérable sujet de toucher, en passant, la question de l'imagerie. Après avoir critiqué vivement et avec raison les excès de niaiserie et de mauvais goût qui se sont glissés, sous prétexte de mysticisme, dans l'imagerie religieuse, il demanda que chaque acheteur fasse passer toute image qu'on lui présente par ce triple examen : Cette image est-elle capable d'alimenter ma foi en l'Eucharistie, en me rappelant un fait ou un point de la doctrine de l'Église sur ce mystère ? Est-elle, en second lieu, traitée avec assez de gravité, de goût et d'art ; le sujet choisi est-il de nature à rendre plus vénérable, plus adorable le mystère redoutable de la Majesté divine ? Est-elle enfin, soit par les souvenirs qu'elle rappelle, soit par la légende, l'exergue, la prière ou la notice qui l'accompagne, capable de me faire aimer davantage le Saint-Sacrement ? Si tous les

catholiques posaient ces questions aux éditeurs d'images et refusaient toutes celles qui se heurteraient à l'une de ces règles, il ne tarderait pas à se faire dans l'imagerie religieuse, dont personne ne peut nier l'importance, une réforme qui serait toute à l'honneur de la divine Eucharistie et de l'Art chrétien. On ne verrait bientôt plus se multiplier de ces images, comme celles que le R. P. Verbeke signalait au jugement sévère du Congrès, où l'ont voit des hosties qui sortent du cœur de Notre-Seigneur, ou autres mièvreries de l'espèce.

♣

C'EST encore l'Art chrétien, dans une de ses plus pures productions modernes, qui rehausse en Espagne les fêtes du centenaire de sainte Térèse. A cette occasion les dames belges envoyèrent à Avilla un précieux ex-voto, consistant en un cœur d'or percé d'un trait d'amour, compris dans un médaillon qu'entourent les écus du Saint Père, de la Belgique et de ses six évêques, rangés dans un gracieux crétage autour de l'emblème de la sainte.

**Ex-voto en or, orné de pierres précieuses et d'émaux, offert par la Belgique à sainte Térèse à l'occasion du Jubilé de trois cents ans de la mort de la sainte, célébré à Avilla, le 15 octobre 1882.**

Les dames du comité belge, réuni à Bruxelles, avaient chargé de porter leur offrande à Albe Don Vincente de la Fuente, professeur de l'université de Madrid, auquel le recteur avait donné la mission de le représenter aux fêtes de la sainte. Avant de partir pour Albe, Don Vincente a porté *l'ex-voto* au palais de Madrid, où le Roi, la Reine et la famille royale l'ont examiné avec intérêt, faisant grand cas de ce riche travail, joyau d'orfévrerie dû à la conception de M. le baron Béthune de Gand, et exécuté par M. Bourdon, l'orfèvre gantois, à qui le jury de l'Exposition d'arts industriels de cette ville vient de décerner le prix d'excellence.

Par une circonstance heureuse, Mgr de Staepoole, dont la famille est originaire de la Belgique, se trouvait à Albe ; il fut chargé de porter l'offrande, tandis que Don Vincente prononcerait le discours au nom des dames belges.

♣

UN autre centenaire a marqué, cette année, les annales de la chrétienté ; c'est celui du séraphique saint François d'Assise. — Il a inspiré au Saint Père lui-même, cet hommage aux artistes du moyen âge, que nous sommes heureux de recueillir de ses lèvres augustes pour l'encouragement de nos amis.

« Sous l'inspiration de François, dit Sa Sainteté, un souffle supérieur éleva le génie de nos compatriotes, et l'art des plus grands artistes s'appliqua à l'envi à représenter par la peinture et la sculpture les actions de sa vie. Alighieri puisa dans François une matière à ses créations sublim eset suaves à la fois ; Cimabüe et Giotto retrouvèrent en lui des sujets à immortaliser par les couleurs de Parrhasius ; d'illustres architectes eurent l'occasion avec lui d'élever d'admirables monuments, tels que le tombeau de ce pauvre et la basilique de Sainte-Marie-des-Anges, témoin de si nombreux et de si grands miracles (1). »

♣

NOUS avons signalé plusieurs congrès intéressant les traditions artistiques du moyen âge : nous pourrions aussi passer en revue, dans plusieurs expositions ouvertes cette année, bien des joyaux dus au talent de nos ancêtres. — Le nombre croissant des expositions régionales témoigne du respect des antiquités qui a remplacé presque partout le mépris dont elles étaient l'objet naguère.—En Belgique surtout, l'Exposition nationale de 1880, en révélant le nombre et la valeur des collections encore existantes, a donné le branle à toutes les provinces. — Liége et Louvain ont eu depuis lors leurs expositions de l'art ancien, et Tournai se prépare cette année à ouvrir la sienne, qui est restée à l'état de projet, n'ayant pas été encouragée par le gouvernement, trop occupé d'accabler ses adversaires politiques.

Au mois de septembre s'est ouverte au Casino, à Gand, une exposition d'art industriel intéressante, à laquelle était annexée une modeste exposition d'art rétrospectif. Le compartiment brugeois en formait la plus belle partie ; on pouvait y admirer, en particulier, le reliquaire de l'Église de N.-D. de Bruges et d'autres objets d'art ayant une valeur véritablement historique. Signalons encore une remarquable série d'orfrois dont le plus précieux était la chape d'Harlebecque (XIII^e siècle), escortée de celles de St-Bavon (XV^e

1. Paroles tirées de l'Encyclique de Sa Sainteté Léon XIII à propos du jubilé de S. François.

siècle), des ornements de l'église d'Eyne (Audenarde), etc. L'église de Scheldewindeke avait envoyé une croix d'autel en cristal de roche (XIVe siècle), et l'église de Vinderhaute, un crucifix du XIVe siècle très remarquable; la châsse émaillée (XVIe siècle) envoyée par M. Ozenfant de Lille, et le reliquaire émaillé récemment remis au jour par les marguilliers de Notre-Dame de Tournai, étaient aussi d'un grand intérêt. Les autres objets importants appartenaient pour la plupart à l'art civil.

♣

UNE exposition très modeste, ouverte à Enghien (Hainaut) à la même époque, a offert aux amateurs de peinture un rare joyau.

Un triptyque attribué aux frères Van Eyck, d'une importance capitale, était resté longtemps ignoré dans les mains des sœurs hospitalières d'Enghien. Lors du transfert de leur établissement, en juin 1880, il eut le sort de *l'Adoration de l'agneau mystique* de Gand et de plusieurs autres chefs-d'œuvre de l'école flamande ; il fut vendu, avec d'anciennes tapisseries et une centaine d'autres objets à M. Jean Reuse-Leroy, d'Enghien. — M. l'abbé J. Bosmans, archiviste de la maison d'Aremberg, a présenté au *Cercle archéologique* d'Enghien, dont il est secrétaire, une notice sur cette œuvre des deux grands maîtres flamands, dont l'authenticité paraîtrait bien établie d'après l'auteur de cette intéressante étude [1].

Le triptyque a pour sujet la Rédemption. — Le tableau central représente *l'Ensevelissement du* CHRIST; le volet droit, *la Mission de Jacques le Majeur ;* celui de gauche, *la Vision du dragon de l'Apocalypse.* — On voit au revers des volets *l'Annonciation* peinte en grisaille. C'est, en quelque sorte, la préface des triptyques de Dantzig et de Gand, lesquels représentent *le Jugement et le Triomphe de l'Éternel.*

M. l'abbé J. Bosmans ne craint pas d'affirmer qu'aucune peinture de l'école flamande n'a traité ce sujet dans un aussi grand style. Il compare le tableau d'Enghien avec la *Descente de Croix* de Louvain, et avec les *Sept Sacrements* d'Anvers, de Roger Vanderweyden, avec *le Calvaire* de Van der Meere à Gand, et avec *l'Ensevelissement du Christ* de Quintin Metsys à Anvers ; il le trouve supérieur à ces chefs-d'œuvre par la force de conception, la grandeur et l'unité de la composition, la noblesse et le naturel des expressions, l'élégance et la richesse des draperies, l'heureuse distribution de la lumière, l'intensité, la transparence et l'harmonie des couleurs, la tranquillité des attitudes exemptes de toute allure théâtrale, par toutes les qualités enfin, qui caractérisent le génie des frères Van Eyck et qu'on retrouve ici à un degré supérieur.

Il n'y a aucune partie du sujet qui ne se lie à l'ensemble, aucune figure qui ne paraisse nécessaire, aucun mouvement qui ne soit relatif à l'action. Dans le grand sujet de *l'Ensevelissement*, les personnages sont rapprochés de l'objet principal à raison de l'intensité de la douleur. Marie est au centre du tableau ; près d'elle se tient Marie Magdeleine ; autour de ces deux figures se groupent Marie de Cléophas, Marie de Salomé, St Jean, St Joseph d'Arimathie et Nicodème. Le CHRIST est traité avec un rare bonheur; c'est une des plus belles figures du Rédempteur que la peinture du XVe siècle ait produites.

Les costumes suivent la gradation inverse, comme richesse, de l'intensité des sentiments exprimés dans les figures ; les étoffes les plus précieuses sont peintes avec une finesse que rien ne peut surpasser ; on reconnaît dans les draperies élégantes et souples du panneau central la main d'Hubert Van Eyck, et le pinceau de Jean, dans celles des volets, qui offrent les plis cassés en usage à cette époque.

Le coloris de ces maîtres est inimitable ; sous ce rapport le triptyque d'Enghien rappelle, du premier coup d'œil, celui de St-Bavon à Gand ; dans les deux la couleur, d'un jaune sombre, a une intensité merveilleuse, une profondeur translucide, un éclat surprenant ; le clair-obscur y est ménagé avec la plus grande habileté.

Les personnages ne sont pas d'une physionomie idéale, mais ils ont de la noblesse et une sorte de beauté nationale ; on est frappé de la supériorité des figures d'hommes sur les types féminins.

Cette œuvre se rapproche aussi d'une manière remarquable, dans ses détails, de celle de Gand. L'ange de *l'Annonciation* se retrouve au-dessus de la fontaine de vie de celui-ci et la Vierge a les amples draperies qu'on y voit aux Sibylles. On retrouve les plis du manteau de Nicodème dans celui de Dieu le Père à Gand. Les draperies du Christ du volet droit sont les mêmes que celles du dernier pèlerin du volet gauche de *l'Adoration de l'Agneau.* Les étoffes mêmes se retrouvent identiquement reproduites dans les deux œuvres. Le brocard du manteau de Joseph d'Arimathie se voit sur la mitre d'évêque à Gand, et celui du manteau de Marie Salomé, dans le manteau du pape du groupe sénestre de St-Bavon. La perspective du fond, les rochers, les plantes, le ciel sont traités identiquement de même de part et d'autre.

Le triptyque d'Enghien, est signé comme celui de Gand et celui de Berlin; la signature placée au bas dextre du vantail gauche figure des branches de corail placées sur le sol. — Dans le fond

1. V. *Annales du Cercle archéologique d'Enghien*, tome premier, Louvain. J. Lefevre, 1882.

figure un vieux chêne dépouillé, dans lequel on peut voir en rébus le nom de : *Vieux-chêne* ou *Alden-Eyck*, vieux nom de Maeseyck, patrie des auteurs. — Derrière cet arbre, se montre une île entourée de palissades, reliée au château par un pont (Brugge-Bruges) où se trouvent une femme et trois hommes, de dimensions lilliputiennes, qui semblent représenter la famille Van Eyck à Bruges. — On retrouve la figure de Marguerite Van Eyck dans la Vierge de *l'Annonciation* et dans la Marie Magdeleine de *l'Ensevelissement*.

M. J. Bosmans pense que ce tableau est antérieur à celui de l'*Adoration de l'Agneau* (1421).

♣

LES œuvres des illustres *frères Van Eyck* ont, du reste, et non sans raison, le privilège de passionner singulièrement les esprits.

Le gouvernement belge, voulant compléter ses collections et posséder des spécimens des œuvres de l'école flamande éparpillées dans les principaux musées de l'Europe, vient de faire copier les tableaux de H. Van Eyck que possède le musée de Madrid. — Cette copie, confiée à M. Franz Meerts est, au dire de l'*El Globe* de Madrid, un fac simile complet ; le dessin fini et correct de l'original, la tonalité et jusqu'à l'émail que le temps donne aux anciens tableaux, tout y est rendu, assure-t-on, par des procédés spéciaux, avec une habileté extraordinaire.

D'autre part, les *Précis historiques* contiennent dans leur livraison d'octobre une intéressante étude sur les souvenirs qu'ont laissés les Flamands en Espagne (1) ; elle conclut en recommandant aux soins de l'État belge la restauration du retable de la chapelle des Flamands à Cadix, et des tableaux enlevés en 1873 et relégués aujourd'hui dans un garde-meuble.

UNE autre vente, bien plus importante que celle qui a fixé provisoirement le sort du tableau d'Enghien, vient de mettre en émoi le monde artistique. — Il s'agit ici de manuscrits.

Le duc de Hamilton, cet iconoclaste qui éparpillait récemment aux quatre coins du monde les tableaux et les bijoux de son apanage, vient de vendre toute sa collection de manuscrits au gouvernement allemand, à la suite de pourparlers secrets échangés entre ses agents et le docteur Lippmann, curateur du Musée des beaux-arts de Berlin. C'était la plus riche des collections de manuscrits que possédât l'Angleterre. On cite comme en faisant partie le manuscrit de *la divine Comédie* du Dante, illustré par Sandro Botticelli ; un missel exécuté pour le pape Clément VII, par le calligraphe Ludovico Vicentino, avec enluminures d'Antonio da Monza ; les œuvres d'Horace, manuscrit de Marco Attavanti exécuté au commencement du XVe siècle, pour le roi Ferdinand Ier de Naples; un manuscrit des *Illustres malheureux de Jean Boccace*, enrichi de 84 miniatures ; le plus beau manuscrit existant du *Roman de la Rose ;* un exemplaire des Évangiles, du huitième siècle, provenant du couvent des Bénédictins de Stavelot ; des psautiers d'une excessive rareté ; des chefs-d'œuvre de toute sorte à foison. Et tous ces trésors, à jamais perdus pour le *British Museum*, parent déjà le *Kœnigliche Museum* de Berlin. On n'est pas loin d'accuser le duc d'Hamilton de trahison !

♣

D'UN autre côté, parmi les faits récents dont peuvent à bon droit se réjouir les amis de l'art, nous signalerons l'ouverture solennelle faite au mois d'octobre du splendide palais de justice de Londres, bâti en style ogival et dont le frontispice est orné des images de N. S. JÉSUS-CHRIST et des législateurs inspirés de l'ancienne et de la nouvelle loi. — Un de nos collaborateurs nous entretient plus haut de ce monument, qui offre un si curieux contraste avec le massif palais de justice de Bruxelles. — Cette dernière ville, que déshonorent tant d'œuvres artistiques récentes aussi regrettables au point de vue esthétique, qu'orgueilleuses par leurs gigantesques proportions, poursuit toutefois avec une louable persévérance la restauration de la pittoresque grand' place de Bruxelles, une des plus remarquables de l'Europe. — L'administration de la ville encourage les propriétaires à entreprendre la restauration de leurs maisons, en intervenant pour un tiers dans la dépense. — Certes c'est là un bon exemple, mais nos éloges ne peuvent être sans réserve à l'égard de Bruxelles, car le bel édifice ogival connu sous le nom de *maison du roi*, a été non restauré, mais rasé, pour être rebâti à neuf, d'après le même dessin, il est vrai, mais dans un sentiment bien différent de celui du moyen âge.— Au lieu de la structure franchement accusée qui donnait autrefois tant de vie à la pierre, on

1. Nos lecteurs apprendront avec plaisir que les articles si intéressants publiés par M. Is. Haye-Hoys, dans les *Précis historiques*, viennent d'être réunis en brochure, sous le titre : *Fondations pieuses et charitables des marchands flamands en Espagne. Souvenirs de voyage dans la Péninsule ibérique en* 1844 *et* 1845, avec douze planches lithographiées (Bruxelles, chez A. Vromant).

C'est la première fois que les établissements de la « Nation flamande » en Espagne, ont été étudiés sur place, avec une intelligence et un zèle patriotique dont un Flamand s'intéressant aux gloires du passé de son pays était seul capable. Le travail de M. Haye-Hoys a eu pour résultat de mettre le gouvernement belge sur la voie de revendications nationales et de revendications en reconnaissance de droits : grâce aux démarches du cabinet belge en 1846 et au bon vouloir du gouvernement espagnol, l'église et l'hospice des Flamands de Madrid ont été enfin reconstruits et réorganisés en 1876 ; l'inauguration solennelle de ces nouveaux édifices a eu lieu le 30 novembre 1877. Cet heureux résultat fait espérer d'autres restaurations et donne un attrait d'actualité à l'histoire très intéressante par elle-même des anciennes fondations belges dans les villes espagnoles.

trouve dans l'appareil de la maçonnerie cet art tout moderne, de dissimuler les joints et de donner aux murs l'aspect glacial de la fonte de fer.

De même qu'à Bruges où l'on sacrifia naguère la belle place du Vendredi aux installations du chemin de fer, les travaux du port d'Anvers ont amené la destruction du vieil et pittoresque quartier du marché aux Poissons, avoisinant la place Ste-Walburge, tout rempli de petites maisonnettes du XV^e siècle, avec façade en bois, aux étages surplombant.

Sur la pompe du marché aux poissons figurait la statue de la sainte Vierge, œuvre d'art remarquable due à Van Momper. La *Commission des monuments* ignorait-elle sa valeur? Toujours est-il que l'État ne s'est pas réservé ses droits sur cette statue. — En vain les bonnes femmes du marché aux poissons, apprenant qu'on allait enlever leur Vierge, se cotisèrent et offrirent 300 francs à M. le bourgmestre d'Anvers pour la racheter. — Quand on s'adressa à l'entrepreneur des démolitions, celui-ci venait d'en refuser 12,000 francs à un musée de Paris.

CE n'est pas qu'à Paris l'on soit beaucoup plus vigilant; c'est même parfois de parti pris qu'on y dénature de précieuses antiquités.— Témoin la mesure que vient de prendre le Conseil municipal, qui prend des verrières anciennes dans les églises et en fait faire des panneaux pour l'hôtel Carnavalet, et cela par les soins d'un sieur commis à l'entretien des vitraux des églises de la capitale de la France.

Et puisque nous en sommes au chapitre des pertes et vandalismes, signalons un sinistre archéologique. Au mois de novembre dernier, un des couvents du mont Athos, le Vatopœdium, vient d'être presque entièrement détruit par un incendie. De nombreux manuscrits et des objets rares ont été la proie des flammes.

D'autre part le *Journal de Rome* annonce que pendant la nuit du 16 février, des voleurs, demeurés jusqu'ici inconnus, ont forcé la porte très solide qui ferme la vaste enceinte de l'antique basilique de Sainte-Pétronille sur la voie Ardéatine, et pénétrant dans ce lieu saint, où sont les tombeaux des saints martyrs Nérée et Achillée, ont enlevé des marbres qui ornaient la façade d'un grand sarcophage du troisième siècle; on y voyait sculptées des scènes pastorales, tirées des paraboles évangéliques; une tête en marbre de grandeur naturelle appartenant à une statue placée sur un sarcophage grandiose; une autre tête d'un jeune homme trouvée parmi les ruines de la basilique. Récemment, ces voleurs ont renouvelé leurs actes criminels en pénétrant avec effraction dans le cimetière souterrain de Prétextat; ils ont emporté les tronçons de colonnes de très beau porphyre, les seules fournies jusqu'ici par les catacombes romaines, ainsi qu'un sarcophage en marbre blanc; ils ont endommagé les monuments sacrés et les inscriptions qu'ils ne réussirent pas à transporter hors du cimetière, et ils ont détaché de la muraille et réduit en morceaux les fragments de l'épigraphe placée par saint Damase sur la sépulture de saint Janvier, le fils aîné de sainte Félicie. De tels actes ne s'étaient jamais produits et il fallait la condition actuelle de Rome pour pouvoir opérer de semblables abominations.

Les archéologues romains se consoleront de ces pertes en explorant, de plus belle, le trésor des Catacombes. — Les amis de M. le Commandeur de Rossi, qui avaient d'abord eu l'intention de lui offrir une médaille d'or à l'occasion du soixantième anniversaire de sa naissance, se sont ravisés, et ont jugé que le plus bel hommage serait de réunir une somme qui lui permît la continuation de ses fouilles. — Nous associant de tout cœur à des hommages si mérités, nous faisons des vœux pour que de nouvelles découvertes viennent encore enrichir le vaste trésor archéologique qu'on doit à ce savant. —

NOUS devons un encouragement spécial à deux œuvres véritablement sœurs. La première est instituée en l'honneur de saint Joseph.

Près de la ville du Puy-en-Velay (Haute-Loire), sur une brèche volcanique, s'élève le château d'Espaly où Charles VII fut salué roi. Du castel, le temps n'a laissé qu'un pan de mur. Derrière ce pan de mur s'ouvre une grotte, et c'est dans cette grotte, agrandie, qu'un pèlerinage à *Saint-Joseph-de-Bon-Espoir* s'est établi. On a eu l'heureuse idée de commencer dans un étage du rocher l'installation d'un musée-bibliothèque.

Le Puy, si renommé par sa dévotion séculaire envers la sainte Vierge, a eu aussi, dès les premiers siècles du christianisme, une dévotion spéciale à saint Joseph : témoin l'existence au musée du monument le plus ancien en France qui rappelle le culte de l'auguste époux de Marie. Nous voulons parler d'un sarcophage chrétien du quatrième siècle trouvé dans le baptistère Saint-Jean à Notre-Dame-du-Puy, dont les bas-reliefs représentent le mariage et le songe de saint Joseph.

Ce musée, unique au monde, est destiné à recueillir tous les objets rappelant le chef de la sainte Famille : saint Joseph, sa dévotion ou son souvenir. Un appel pressant est fait en ce moment dans la contrée, pour le développer richement.

Une œuvre analogue est établie à Paray-le-Monial, il s'agit d'un musée eucharistique, établi au sanctuaire même du Sacré Cœur, musée déjà riche en objets insignes; anciens monogrammes du CHRIST, croix byzantines, antiques fers à hosties, gravures et miniatures offrant les monuments de l'iconographie de JÉSUS, et la galerie de miracles du Sauveur etc. — Le musée aura désormais son organe, intitulé : *le règne de N.-S.* JÉSUS-CHRIST. — Il se propose de démontrer la royauté de N.-S. à l'aide des monuments de la science et de l'art (1).

♣

LA *Chronique générale des arts* annonce la découverte des ossements du Cid, le fameux héros espagnol.

M. Guillaume Lanser, l'auteur très connu de l'*Histoire de la restauration en Espagne*, a visité, l'année dernière, en compagnie du conseiller aulique Lehner, la célèbre collection du château de Sigmaringen.

Un sarcophage, dont le couvercle représentait un chevalier du moyen âge et une figure de femme, appela l'attention des illustres voyageurs. On alla aux recherches, et les documents authentiques du château prouvèrent que le sarcophage en question contenait les reliques du Cid (don Ruy Diaz, comte de Bivar) et de sa femme Ximena, la nièce du roi Alphonse de Castille. Ces ossements ont été recueillis par le prince de Salm-Dyck et un officier français, Lamartillet, dans les caveaux d'un monastère, aux environs de Burgos, pillé par les soldats lors de l'invasion napoléonienne. Le prince de Salm-Dyck a légué ces reliques au prince Antoine de Hohenzollern.

M. G. Lanser s'empressa de faire part de sa découverte au gouvernement espagnol qui envoya l'académicien M. Tubino à Sigmaringen pour examiner les documents. Une étude minutieuse des experts a confirmé l'authenticité des reliques d'un des héros nationaux de l'Espagne. Le roi Alphonse vient d'adresser une lettre au prince Antoine de Hohenzollern en le priant de restituer à son pays les reliques en question. Le prince Antoine s'est empressé de satisfaire à cette demande ; le sarcophage du Cid va être transporté bientôt en Espagne.

Voici une autre nouvelle :

Une trouvaille des plus intéressantes a été faite ces jours-ci près du village de Bretzenheim, aux environs de Mayence. En plein champ, un cultivateur trouva, à quelques centimètres de profondeur, un pot contenant 1,005 pièces en or, frappées en 1340 et 1390, datant par conséquent des premiers temps du monnayage de l'or en Allemagne.

1. On s'abonne à Paris, chez Haton, rue Bonaparte, 33.

Outre des sequins de Venise, cette trouvaille renferme un grand nombre de pièces de monnaie de Florence, portant d'un côté les armes de Florence, un lis, et de l'autre l'image de saint Jean-Baptiste; tous les princes et toutes les villes autorisés à frapper de la monnaie d'or au quatorzième siècle sont représentés parmi les autres pièces.

♣

TERMINONS notre chronique par le compte-rendu de deux Congrès importants.

Au CONGRÈS DE LILLE qui s'est réuni à la fin de novembre, la section de *l'Art chrétien*, présidée par M. le chanoine Dehaisnes, a consacré une première séance à la musique sacrée. — Après que M. le chan. Vandamme eût fait part des travaux et des progrès de la société belge de *Saint Grégoire*, M. l'abbé Bonhomme, curé de Grenelle, dans une langue pure et suave comme une mélodie grégorienne, a fait un remarquable exposé de la question de la musique sacrée, et des travaux du Congrès d'Arezzo, auquel il avait assisté.

Nous ne reproduirons pas ici ce que nous avons dit plus haut de ces mémorables assises où Dom Pothier s'est révélé comme le digne représentant de Guy d'Arezzo. Bornons-nous à signaler, avec M. l'abbé Bonhomme, quelques points qui ont spécialement excité l'intérêt du Congrès de Lille. — L'orateur a constaté les défauts des éditions, toutes défectueuses, des diocèses de France, rendant toutefois hommage, avec Dom Pothier, à celles de Reims et de Cambrai, qui sont les meilleures. — Puis il a rappelé les travaux de M. Raillard, qui a aidé à la correction du chant, par l'étude des signes neumatiques du VIII^e et du IX^e siècle dans lesquels on retrouve identiquement les mélodies usitées dans l'Église jusqu'au XVI^e siècle. — Pour rétablir dans l'Église le vrai chant grégorien, il faudrait le reconstituer entièrement, ce qui devrait être l'œuvre d'une commission chargée de revoir les manuscrits anciens conservés en grand nombre dans les bibliothèques. — On pourrait former ensuite une édition pratique, qui serait soumise à l'approbation de NN. SS. les Évêques, peut-être même du St-Siège. —

En ce qui concerne la pratique actuelle du plain-chant, nos méthodes sont vicieuses, parce qu'on traite celui-ci à l'aide de la musique moderne. — Le plain-chant est une langue faite dont on ne peut sortir et qui ne peut être apprise par le secours d'une autre. — On déplore, à ce propos, que le clergé ne soit pas assez formé à la musique sacrée pour prendre dans les églises la direction du chant. — Dans les séminaires, les jeunes prêtres, faute de s'exercer dans les livres mêmes de plain-chant, n'apprennent à connaître ni l'histoire, ni

le génie, ni l'esthétique de la musique liturgique. Ils possèdent à peine le *pater ;* ils sont perdus dans les vocalises admirables du *graduel.* Et qu'en serait-il des chanoines si, comme au moyen âge, ils ne pouvaient être reçus qu'après avoir subi un examen constatant qu'ils sont passés maîtres en chant liturgique ?

Ces observations sont confirmées par M. Hannon, que sa carrière professorale a mis en relation avec tous les séminaires de France ; il insiste sur l'insuffisance générale de l'enseignement musical dans les petits comme dans les grands séminaires, comme sur le déplorable usage de placer l'orgue et le chantre aux deux bouts opposés de l'église. — On signale enfin l'exemple du séminaire et de la maîtrise de Langres où l'éducation musicale des jeunes prêtres et du personnel du chœur est poussée aussi loin qu'on peut le désirer. — M. l'abbé Couturier a envoyé au Congrès un rapport très complet sur les moyens mis en œuvre pour obtenir ces heureux résultats.

Le Congrès de Lille, heureux de faire écho, du Nord au Midi, aux vœux du Congrès d'Arezzo, exprime avec transports sa pleine adhésion aux conclusions importantes prises par cette imposante réunion d'hommes éminents dans la science de la musique sacrée.

Une seconde séance a été consacrée à l'autre branche de l'Art chrétien, qui s'adresse, non à l'oreille, mais à l'œil. — Elle a confirmé les vœux émis les années précédentes. — M. le chanoine Dehaisnes et M. le comte de Voisiers, ont développé diverses considérations sur l'imagerie et l'enseignement, dont les conclusions sont formulées dans les vœux suivants :

1° Qu'un éditeur chrétien s'occupe de produire des images à bon marché qui puissent remplacer pour le peuple les images dites d'Épinal.

2° Que l'imagerie chrétienne artistique s'inspire des miniatures des manuscrits des douzième et treizième siècles, dont le sentiment est si élevé et si poétique, et qu'on rencontre en grand nombre dans les bibliothèques du Nord et dans celles de la Belgique.

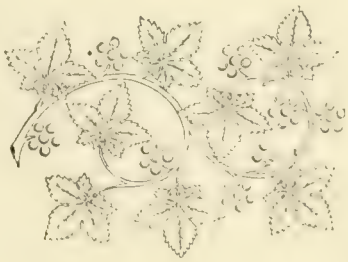
3° Qu'on encourage l'institution de l'École de St-Luc qui a produit déjà des œuvres importantes et qui vient de publier des *Modèles d'ornement* et des *Études de construction,* qui ont attiré spécialement l'attention de la Commission par leur caractère tout à la fois élevé et pratique.

♣

Le Congrès que la *Société française d'archéologie* a tenu cette année à Vannes, a donné lieu à quelques travaux remarquables d'archéologie religieuse.—La notice de M. l'abbé Abgrall, sur la petite église de Pont-Croix (Finistère), aux piliers si légers et si élégants, constate un pas en avant du développement de l'architecture romane, et un type nouveau qui a exercé son influence sur le pays environnant. Le travail de M. Jh. M. Le Mené est toute une monographie de la cathédrale de Vannes, où fut le tombeau de saint Vincent Ferrier, d'un grand nombre d'évêques, de la duchesse Jeanne de France et d'Isabeau d'Écosse. Sur les ruines d'une église antique s'est élevée une cathédrale romane, puis le monument actuel, dont la tour est du XIII^e^ siècle ; la nef est de la seconde moitié du XV^e^, et les autres parties appartiennent aux derniers siècles. — Au temps de la canonisation de saint Vincent, la construction de la nef fut entreprise à la faveur d'indulgences spéciales par lesquelles les Papes Nicolas V et Sixte IV encouragèrent les aumônes.—Le maître de l'œuvre fut Jehan de Guével en 1475, et après lui Eon Kervelien.—Les comptes de la fabrique contiennent de curieux détails sur la construction des transepts au XVI^e^ siècle.

M. Le Mené a donné aussi la description des tapisseries de saint Vincent Ferrier exécutées à Aubusson (?) en 1615, par ordre de l'évêque J. M. de Belleassise, et retraçant la vie du saint patron ; ensuite une note sur un coffret roman, revêtu extérieurement de parchemin enluminé, qui, exécuté pour un châtelain, servit de reliquaire pendant des siècles.

M. l'abbé Porée a fourni une notice très développée sur l'abbaye du Bec ; et M. l'abbé Quesnel, dans ses *Glanes historiques,* a fait connaître l'église romane de Pacy-sur-Eure et quelques restes intéressants des anciens monuments des environs d'Evreux. L. C.



# Bibliographie.

ENTRE les publications qu'a fait naître l'EXPOSITION DE L'ART ANCIEN AU PAYS DE LIÈGE, tenue l'an dernier dans la ville de ce nom, le volume de M. CH. DE LINAS : *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge* est jusqu'à présent et restera vraisemblablement l'ouvrage le plus érudit, le travail ouvrant sur le passé artistique de tout un pays les vues les plus larges et les plus nouvelles.

Ce n'est pas à nos lecteurs qu'il sied de rappeler la compétence de l'auteur dans les sujets qu'il traite : elle est depuis trop longtemps connue, reconnue ici plus qu'ailleurs : il n'y a qu'à lui retourner ce que lui-même a dit, dans ce volume, de l'Exposition liégeoise : « Je m'abstiendrai des banalités laudatives. Quand les faits parlent si haut, tout commentaire devient superflu ; en face de son œuvre et des sympathies qu'elle attire, l'*auteur* trouve la plus douce satisfaction qu'il puisse ambitionner, l'assurance d'avoir réussi. (p. 13). »

Il s'est proposé surtout d'éclaircir les origines de l'art liégeois. Le problème offrait d'autant plus de difficultés que jusqu'ici les caractères particuliers de la vie artistique dans l'ensemble des régions soumises autrefois à l'administration religieuse et politique des princes-évêques de Liége, n'ont été déterminés eux-mêmes que partiellement.

M. Jules Helbig a fait la première tentative de ce genre, en ce qui concerne le domaine du dessin uni à la couleur, dans son *Histoire de la peinture au pays de Liége*. Pour toutes les autres manifestations de l'art, rien de complet n'a seulement été essayé ; il est vrai, qu'en revêtant une allure propre, sans être ni rhénan, ni flamand, ni français, l'art liégeois se rapproche par quelques côtés tout à la fois de l'art d'Allemagne, des Flandres et de France, et n'offre par conséquent pas l'originalité puissante de ceux-ci ; son domaine est un état quelque peu neutre obligé à compter avec ses puissants voisins du nord ou du midi. Des ressemblances d'origine lui donnent au point de départ de nombreuses affinités avec l'Allemagne ; arrivé à son terme historique, dans les derniers siècles de la principauté, il se trouve avoir opéré la même évolution que les idées politiques du pays ; il a subi plus qu'aucun autre l'influence française : la vieille Germanie avait veillé sur son berceau ; c'est la France du XVIII^me^ siècle qui le met au cercueil, quand il meurt d'avoir perdu ces principes chrétiens auxquels il avait dû sa force, ses développements, ses succès, ses chefs-d'œuvre. Me sera-t-il permis de rappeler ici ce que j'en ai dit ailleurs (1) :

« Cette division de langage, de mœurs, de races même, que présente aujourd'hui la Belgique, l'État princier de Liège l'a présentée pendant dix siècles sans qu'elle y ait introduit jamais un élément de discorde ou de ruines.

« Deux langages continuèrent à s'y développer côte à côte ; français vulgaire et flamand viennent à peu près vers la même époque se mêler au latin dans les manuscrits du XIII^me^ siècle ; à la fin du XVIII^me^, dans les dernières réunions de l'assemblée des États de la nation, il était encore fait rapport dans les deux langues, sur les affaires à traiter ou sur les résolutions à prendre.

« Cette diversité se retrouve dans une même mesure, mais ne se prolonge pas aussi longtemps peut-être, dans le développement artistique des deux populations qui formèrent le pays liégeois : il semble qu'un partage se soit fait entre elles suivant leur caractère et leurs aptitudes. Aux régions flamandes les œuvres plus spéculatives, qui demandent moins d'énergie matérielle ou la plus patiente attention : celles du pinceau et de l'aiguille. Aux wallonnes, les travaux dans lesquels une part plus large est laissée à l'effort de la main !

« Jusqu'aux jours de la prétendue Renaissance, ou plutôt jusqu'à ce que la pénétration réciproque soit complète entre les deux races, Maeseyck, Maestricht, Saint-Trond, le Limbourg flamand, sont les villes et la partie du pays où fleurirent surtout nos dessinateurs, nos peintres, nos dentellières et nos artistes en tapisserie, à partir des premières de toutes, saintes Harlinde et Relinde jusqu'aux Van Eyck, et jusqu'aux enlumineurs

1. *A travers l'Exposition de l'Art ancien au pays de Liége*, vol. in-12 de 300 p.

devenus les graveurs de la petite école de Saint-Trond.

« Dinant, Huy, Liége devront, au contraire, au travail des métaux leur renommée artistique ; nos sculpteurs nous viendront des rives de la Meuse et de l'Ardenne, jusqu'à Delcour de Hamoir et jusqu'à Ruxthiel de Lierneux — et si un rejeton du grand arbre de la peinture naît sur le sol wallon, c'est celui-là peut-être qui paraît le plus matériel, c'est le paysage, créé par Patinier de Dinant et Blès de Bouvignes, c'est la reproduction des bois et des rochers de nos rivages.

« De même que l'influence wallonne finit par l'emporter dans la vie politique de la principauté, de même aussi le caractère wallon finit par dominer dans l'art national liégeois. D'autres peuples nous ont vaincus par le dessin et l'éclat de la couleur ; je ne sais s'il en est qui manièrent plus victorieusement le métal. Le marteau, le ciselet, le burin, telles sont les armes auxquelles dans les batailles de l'art, nous avons dû — nous devrons toujours, j'espère, — nos succès, notre gloire. »

L'ouvrage de M. Ch. de Linas, sans que son auteur l'ait cherché peut-être, apporte une confirmation de plus à l'opinion qu'on vient de lire : c'est surtout dans le métal, or, argent, bronze ou cuivre qu'ont excellé les habitants de ces contrées. Il établit dès l'abord que si un art national, art que l'auteur propose avec raison de qualifier *art mosan*, a fleuri sur les rives de la Meuse, dans la vieille principauté, c'est grâce à la bienfaisante influence du soleil de l'Évangile !

M. de Linas a trouvé fort maigre, en effet, le contingent d'objets romains exposés dans les galeries liégeoises ; il consistait surtout en poteries. Les érudits qui se sont attachés plus spécialement à les étudier ont dû reconnaître que les sigles de ces poteries se retrouvent souvent sur des objets semblables déterrés en Allemagne, en Suisse, en Angleterre, en France, en Italie, voire même à Pompeï — preuve assez péremptoire que le mobilier de luxe de l'époque n'était point de fabrication autochthone, mais arrivait par voie d'importation.

Les pièces les plus intéressantes que nous ayons gardées de l'époque franque sont des pièces de joaillerie ; M. de Linas en établit la chronologie avec la rare érudition technique que lui donnent un esprit d'observation tout particulier et sa connaissance parfaite des musées et des collections où peuvent se rencontrer des bijoux de ce temps.

Les joyaux belgo-romains étaient fréquemment enrichis de plaques d'un émail grossier. A partir de l'époque où les Francs se sont définitivement fixés sur le territoire mosan, c'est-à-dire du milieu du V^me^ siècle jusqu'au début du IX^me^, l'incrustation à froid, l'insertion dans ces bijoux de lamelles de verre ou de tablettes de grenat succèdent pour un temps à l'emploi de l'émail.

Dans les plus anciennes pièces de ce genre, la matière translucide couvre presque complètement le métal, sur lequel elle forme un dessin continu qu'esquissent de minces réseaux.

Dans une seconde période, cette matière translucide ne fournit déjà plus que des motifs isolés les uns des autres par des surfaces filigranées.

Dans une troisième, elle arrive à ne plus nous offrir que des cabochons, carrés, disques, triangles, éclats géométriques, retenus dans des hautes bâtes et noyés dans un fouillis de filigranes.

Enfin, une quatrième période suit de bien près cette troisième ; c'est celle où nous voyons l'émail reprendre sa place antique à côté de l'incrustation à froid.

De la première période datent, par exemple, les armes célèbres retrouvées à Pouan (451) et une boucle découverte au village de Samson, maintenant au musée archéologique de Namur. Viennent ensuite des fibules remarquables recueillies à Seraing, à Fallais ; une précieuse boucle conservée à l'église de Tongres, les joyaux retirés du tombeau de Childéric (481) à Tournai ; le bijou chrétien de Seny, du musée diocésain de Liége ; un grand collier composé de pièces de monnaie et de disques sertissant du grenat, trouvaille de Wieuverd (Frise) et l'une des pièces les plus précieuses du musée de Leyde, puis un coffret incrusté du musée archiépiscopal d'Utrecht.

M. de Linas se demande si la boucle de Tongres ne pourrait pas nous venir d'Angleterre ; mais pour les pièces suivantes — dont les plus précieuses ne figuraient pas d'ailleurs à l'Exposition liégeoise, il n'hésite plus à les attribuer, depuis les joyaux de Childéric jusqu'au coffret d'Utrecht aux maîtres primitifs de l'art mosan. Je n'ai pas à reproduire ici les excellentes raisons techniques qu'il donne de cette attribution, mais il me sera bien permis d'ajouter que la présence constatée, dès le septième siècle au moins, de monétaires dans les principales localités des bords de la Meuse : Dinant, Huy, Namur, Maestricht ; que la confusion établie alors entre la profession de monétaire et celle d'orfèvre, confusion dont saint Éloi nous fournit la preuve la plus célèbre ; que la description donnée par les rares hagiographes contemporains des ornementations métalliques dont étaient parées les châsses des saints ; que l'indication donnée aussi par ces premiers chroniqueurs des cadeaux précieux dont certains princes revêtaient ces châsses — ainsi le parement d'or dont Pépin et Plectrude enrichirent celle de Saint-Trond, ne permettent guère de contester l'existence dès le VII^me^ siècle au plus tard d'importants ateliers de

joaillerie sur les rives du fleuve wallon. C'est dire qu'on ne saura là aujourd'hui que plus de gré à M. de Linas d'avoir déterminé le caractère et l'étendue de cet art naissant.

Me sera-t-il permis de noter ici que M. de Linas a peut-être eu trop d'égard, ou plutôt trop de confiance pour les archéologues qui ne savent se défendre du parti-pris de n'attribuer qu'à une époque relativement récente les trouvailles d'objets chrétiens dans le sol wallon. Les traditions locales qui font remonter aux premiers siècles la première évangélisation du pays ne doivent pas être si complètement laissées de côté : ne gardons-nous pas des reliques d'une suite d'apôtres épiscopaux antérieurs à St Servais? Le rôle que celui-ci remplit au milieu du IV^e siècle, dans un concile célèbre, ne donne-t-il pas à croire que l'évêque de Tongres était dès lors à la tête d'une province religieuse complètement organisée? Ne fallait-il pas qu'au sixième siècle nos populations fussent en majeure partie chrétiennes déjà pour que les conciles du temps aient réglé jusqu'à la perception de la dîme, et le roi Childebert interdît absolument l'idolâtrie ? Et lorsque nos apôtres du VII^me siècle apparurent, n'est-ce pas dans des familles, chrétiennes avant leur venue, comme la famille des Pépin qu'ils trouvèrent leurs meilleurs appuis, non pour commencer, mais pour achever la conversion des populations abandonnées, restées en dehors du progrès évangélique ? Le dernier de ces évêques dont il soit dit qu'il eut à convertir des païens est saint Hubert mort lui-même vers 722.

Dans ces conditions renonçons donc, je vous prie, à douter qu'un objet puisse dater du V^me ou du VI^me siècle parce qu'il porterait quelque signe chrétien.

Grâce aux nécessités du culte, à la vénération dont on entoura bientôt les restes des saints, ces artistes francs des bords de la Meuse qui semblaient d'abord ne devoir fabriquer que des bijoux et des ornements d'armes, s'appliquèrent plus tôt qu'on ne le croit parfois, à des compositions plus vastes, inspirées par une pensée religieuse plus haute : C'est de cette pensée religieuse que sont sortis tous les progrès des âges suivants.

Avant d'arriver aux châsses du moyen âge, M. de Linas avait à faire connaître une sculpture, la plus ancienne figure du pays liégeois, la plus ancienne image de la Vierge qu'ait conservée la Belgique : elle est connue sous le nom de *Vierge de dom Rupert ;* c'est devant elle que le célèbre écrivain de ce nom, Rupert, alors jeune moine de Saint-Laurent à Liège, mort abbé de Duitz en 1135, aurait soudain obtenu, à force d'oraison, la rare intelligence qu'il a montrée dans l'interprétation de nos livres sacrés et de nos divins offices.

Je serais charmé d'entendre établir le fait de cette illumination subitement merveilleuse par des preuves irréfragables et je ne demanderais pas mieux que de voir la critique dissiper tout doute à ce sujet. Mais j'ai vainement cherché pourquoi Rupert qui, dans ses nombreux ouvrages, nous fournit nombre de détails sur sa propre vie, et nous raconte maintes visions moins importantes, ne nous a gardé nulle part le souvenir de celle-là ? Pourquoi dans cette histoire du monastère de Saint-Laurent écrite par lui, et où il ne nous ménage point les récits merveilleux, pas un mot n'est dit de cette Vierge ; comment, à supposer que sa modestie l'eût retenu de parler d'un prodige dont il aurait été favorisé, comment sa reconnaissance, son humilité, le désir de faire honneur de cette grâce à son couvent, ne lui ont pas inspiré la pensée d'une simple allusion au miracle ; comment un moine du même couvent, Renier, y dressant, trente ou quarante ans au plus après la mort de Rupert, la liste des écrivains de la maison, a pu consacrer à ce Rupert la plus longue notice de son *De claris scriptoribus monasterii*, rappeler avec orgueil les détails de l'éducation reçue par Rupert dans ce cloître, sans paraître non plus soupçonner le prodige, ni connaître la Vierge miraculeuse ?

Je vois bien, dans des annales postérieures de la maison, qu'en 1203 un moine assura le service du luminaire « devant l'image de la Vierge sous la tour » mais c'est en 1326 seulement que ces annales nous apportent la première mention d'une Vierge miraculeuse : « In anno MCCCXXVI imago beatæ virginis Mariæ QUÆ SCULPTA EST SUPER OSTIUM CAPELLÆ S^t GEORGII MULTIS CŒPIT CLARERE MIRACULIS. *Cœpit*, c'est en 1326 qu'elle commença !

On ne doute pas que ce dernier texte ne se rapporte à la Vierge de dom Rupert. Comment le concilier avec la réputation antérieure de statue miraculeuse qu'on prête à cette image, en la mêlant à l'histoire du bienheureux Rupert? Je ne soulève la question que pour provoquer à la résoudre contre mes hésitations. Mais quelle que puisse être la solution, elle n'ôtera rien de sa valeur artistique à cette sculpture, jadis polychromée et taillée dans le grès houiller, de la mère divine allaitant son enfant ; rien non plus à l'intérêt de l'étude que lui consacre M. de Linas. Celui-ci signale dans ce monument du onzième siècle un mélange caractéristique des traditions de l'Orient et d'une inspiration personnelle ; le type byzantin de la mère de Dieu y est reproduit, non dans sa froide majesté, mais avec une vie, un mouvement, un naturel et aussi une harmonie de couleur, réellement remarquables.

Eh bien, ici encore les indications de l'histoire

locale apportent leur appui aux conclusions théoriques de M. de Linas. Plusieurs exilés du midi vinrent, en réalité, chercher un asile dans les monastères liégeois au début du XIe siècle : l'auteur de l'*Histoire de la peinture au Pays de Liége* a signalé (p. 21) le séjour que fit au monastère de Saint-Jacques, cet évêque artiste, Jean, italien ou grec, que l'empereur Othon III avait appelé dans nos régions pour y décorer palais et basiliques. J'ouvre à la même date l'histoire du monastère de Saint-Laurent, rédigée par Rupert lui-même, et je vois qu'alors y vivait un autre évêque : « *Leonem quemdam ex nobilissimis Græcorum episcopum* » (*) chassé des Calabres au temps où Othon II guerroyait en Italie, sous le prétexte que ce prélat avait trop bien servi cet empereur contre ses compatriotes. Ce Léon acheva sa vie et mourut à Saint-Laurent, où l'on écrivit sur son tombeau : « *Conditur hic præsul Græcus Leo qui fuit exul;* » il n'y vécut pas seul de sa nation, mais « *cum suis* ». Pourquoi la vierge sculptée au-dessus d'une porte de la chapelle de ce saint si vénéré en Orient, saint Georges, ne serait-elle pas sortie du ciseau d'un de ces Grecs devenus liégeois à la suite du pontife exilé ? Aucune solution ne résoudrait mieux le problème dont M. de Linas nous a si nettement déterminé les données.

La châsse de saint Hadelin touche de bien près, par son antiquité, à la vierge de dom Rupert; elle date de l'aurore du XIIe siècle, si pas du couchant du onzième; elle était peu connue avant l'Exposition, en dehors d'un cercle d'archéologues belges ; elle a été l'une des pièces les plus remarquées de cette exhibition, et rien d'étonnant en cela : elle montre admirablement quels progrès l'inspiration chrétienne avait fait faire, parmi les artistes mosans, à l'art de traiter le métal et à l'art de représenter l'homme. M. de Linas n'a pas manqué d'étudier cette pièce avec l'attention qu'elle mérite, ni sa perspicacité d'y distinguer les marques du travail de plusieurs mains: on ne saurait analyser cet ensemble de fines et doctes observations. Un seul détail à relever par la critique : le savant archéologue a, de confiance, adopté pour déterminer l'ordre des scènes de la vie de l'apôtre dinantais, celui que lui présentait la disposition des panneaux de la châsse elle-même. Dans les retouches et changements que celle-ci a subis, une interversion avait cependant été faite qu'il peut être utile de noter: pour que cette succession de tableaux réponde exactement à l'histoire du Saint telle qu'elle a été écrite par l'évêque Notger, peut-être au commencement du siècle qui devait la voir traduire avec tant de puissance, en métal, il faut dans la première face du monument replacer au deuxième rang, le panneau qu'on a fixé à tort au quatrième (*) et, dès lors, il est évident qu'au lieu de représenter une banale visite de moine à moine, l'artiste nous a mis sous les yeux le départ de S. Hadelin, quittant son maître S. Remacle de Stavelot, pour aller fonder le nouveau monastère de Celles.

On n'a perdu de la châsse de saint Hadelin que la toiture et quelques pièces accessoires; les deux châsses de S. Mengold et de S. Domitien, châsses moins anciennes cependant, de l'église collégiale de Huy, ont été beaucoup plus maltraitées : on a détaché de l'une plus d'une pièce qu'on a reportées sur l'autre; on a ajouté à celle-ci, raccourci celle-là, véritables profanations commises au XVIe siècle, sous prétexte de restauration et d'appropriation ! M. Ch. de Linas croit même que dans un pignon de la fierte du saint guerrier Mengold, ayant perdu la figure originale de ce pieux soldat, on l'a remplacée, un peu bien au hasard, par l'image à peu près contemporaine, d'un « soudard » quelconque. Il appuie surtout cette conjecture sur les armoiries que porte ce guerrier de cuivre: trois léopards fort semblables aux félins d'Angleterre. Mais ce détail ne s'explique-t-il pas à merveille par l'origine que les hagiographes locaux attribuent à S. Mengold, en faisant de lui le fils d'un roi d'Angleterre (MOLANUS, *Natales Sanctorum Belgii.* X feb.). Après cela, si comme l'écrit notre auteur « la physionomie toute germanique de notre figure, n'a aucun rapport avec les aristocratiques visages des princes anglais » n'est-ce pas la preuve du caractère national, non du type représenté, mais de l'ouvrier, auteur de l'œuvre?

Après un mot du reliquaire-triptyque en bois et cuivre émaillé de l'église Ste-Croix de Liége, pièce contemporaine des plus anciennes châsses de Huy, l'auteur traite à la fois des œuvres mosanes du XIIIe siècle dont l'Exposition liégeoise n'a pu obtenir le prêt, — ainsi celles du trésor de Maestricht qu'il fait connaître par de bonnes reproductions gravées sur bois — puis des monuments étalés dans l'Exposition : la châsse, historiée encore, dite de S. Marc, particulièrement précieuse pour l'histoire de l'émaillerie ; la fierte resplendissante, toute fleurie et bien connue de S. Remacle à Stavelot; l'ostensoir de l'hostie miraculeuse d'Herkenrode, le plus ancien peut-être du monde entier.

De la statuette de S. Georges, donnée par Charles-le-Téméraire à l'église de Liége; du grand buste de Saint Lambert exécuté au XVIe siècle, sur les ordres du prince Erard de la Marck, et de celui de S. Poppon donné à l'abbaye de

(*) Patrologie de l'abbé Migne. CLXX. p. 677.

(*) A travers l'Exposition de l'Art ancien, etc. p. 84.

Stavelot au XVII^e, l'auteur ne fait qu'une rapide mention, pour signaler notamment le tort causé à la polychromie de ces figures par les recurages trop violents, et les vernissages outrés. Il termine ce chapitre par une étude approfondie et détaillée de la madone byzantine peinte dans une plaque d'argent découpé, du trésor de la cathédrale de Liége.

Le chapitre suivant, un des plus courts du volume, est consacré à la dinanderie. M. de Linas croit que l'industrie du laiton prit naissance aux bords de la Meuse: c'est de là qu'elle gagna le Rhin, les provinces belges, l'Angleterre : les lutrins et les cloches mosanes attestent qu'en tout cas on ne porta, au treizième siècle, nulle part cette industrie aussi haut que sur les rives du fleuve wallon. Notre auteur estime, avec la plupart des archéologues, que la partie ancienne de la clef de Saint-Hubert, la seule qui ait conservé à l'intérieur de sa poignée un fragment de chaîne de S. Pierre, présente tous les caractères d'authenticité de l'art du VII^e siècle. En revanche, il tient à faire dater du XII^e et à présenter comme une imitation locale de pièces de tabletterie indoue rapportées des croisades, ce coffret de hêtre, plaqué d'ivoire ajouré, de la cathédrale de Liége, auquel on a plus généralement jusqu'ici attribué une origine scandinave plus ancienne.

J'en sais qui le trouveront bien dur, pour la vierge du XIII^e siècle de Saint-Jean, à Liège, quand il lui prête seulement « beauté affadie, et visage moutonnier »; — et bien sévère aussi pour le grand retable de St-Denis, même ville, lorsqu'étonné des difficultés vaincues par le sculpteur pour animer et faire mouvoir tant de figurines, il qualifie ce vaste ensemble de « fouillis grouillant ».

Quant aux ivoires, M. de Linas prend plaisir à signaler les plus antiques et les plus remarquables, le célèbre diptyque de Flavius Anastasius en 517, échappé à la cathédrale liégeoise pour se partager entre les musées de Londres et de Berlin; le panneau tongrois du siècle suivant; des couvertures d'évangéliaires du IX^e et du X^e siècle. Le morceau qui le retient le plus est le petit bas-relief byzantin du onzième siècle, exposé par M^gr l'Evêque de Liége, représentation de la vierge mère de Dieu, supérieure à beaucoup de celles que l'on possède de ce temps en ce genre, et rappelant d'assez près le type d'une des plus gracieuses figurines tanagriennes. Comment fermer ce chapitre des ivoires sans mentionner aussi les crosses dites de St-Servais à Maestricht, et sans apporter son mot dans le débat archéologique auquel a donné lieu la fixation de leur état-civil. M. de Linas le fait en quelques lignes et visiblement ces problèmes l'intéressent plus que la peinture liégeoise tout entière.

Nous le retrouvons par contre, chercheur passionné pour les rapprochements instructifs, ouvrant avec le fer d'une érudition aiguisée les perspectives les plus inattendues, à travers les fourrés les plus obscurs des origines de l'art, lorsqu'il s'occupe de la peinture à l'aiguille, et des miniatures primitives esquissées dans le plus ancien manuscrit national de Belgique — la copie des quatre évangiles, par les saintes abbesses et fondatrices de Maeseyck, les religieuses Harlinde et Relinde.

Pour reporter la date de la confection de cet évangéliaire, de l'an 750 approximativement indiqué par le catalogue de l'exposition, à une centaine d'années plus tôt, M. de Linas invoque l'inscription ajoutée au XV^e siècle sur un vêtement liturgique brodé par les saintes sœurs, et portant que S. Théodard a béni ce vêtement. S. Théodard, en effet, n'occupa le siège du diocèse que jusqu'à l'an 668 environ. Mais comment préférer cette mention tardive aux plus anciens actes de la vie de Harlinde et de Relinde, actes où l'on voit qu'elles furent surtout en relations avec S. Willibrord et S. Boniface, et d'où l'on a conclu jusqu'ici que la fondation de leur moûtier ne peut guère être antérieure à l'an 725; ni la mort de la plus âgée antérieure à 770 ? Le catalogue s'était arrêté à la moyenne de ces deux termes pour indiquer l'âge du manuscrit sorti des mains habiles des deux sœurs : n'était-ce pas le plus sage?

Je soupçonne un peu, je l'avoue, M. de Linas de s'être laissé entraîner à reporter plus loin dans le passé, l'existence des deux saintes, parce qu'elle concordait mieux de la sorte avec la date probable de naissance d'une châsse mérovingienne de Saint-Maurice en Valais. Dans la description de cette châsse, on lit après le nom du prêtre qui la commanda, et avant ceux des artistes qui l'exécutèrent: *Nordoalaus et Rihlindis ordenarunt fabricare.* Ce texte pourrait s'interpréter en ce sens que le prêtre aurait fait et les artistes exécuté la commande, sur les ordres de deux époux Nordoal et Rihlindis. M. de Linas traduit l'*ordenarunt fabricare* : « en firent le dessin ». Je ne sais si les artistes mérovingiens travaillaient sur dessin comme les nôtres; rien ne prouve qu'ils n'exécutaient pas d'inspiration leurs travaux. Connaît-on quelque exemple de religieuse dessinant une châsse ? Comment serait arrivée en Valais, une œuvre d'une femme cloîtrée à Maeseyck, œuvre apportée en Suisse, d'après la tradition, plutôt du midi que du nord, par le Pape Eugène III ? Et si le monument de S. Maurice relève de l'art mosan, pourquoi ne serait-il pas l'œuvre de quelque artiste wallon, au lieu d'émaner de la composition d'une femme qu'on nous signale bien pour la devancière de

ses compatriotes, les Van Eyck, mais qui, dans son histoire, ne nous est jamais donnée pour le précurseur de nos orfèvres. En pratique, ne sont-ce pas d'ailleurs, deux arts tout différents que celui du miniaturiste ou de la brodeuse, — et celui du dinandier?

Les broderies de Maeseyck ramènent M. de Linas dans un des domaines où il exerce légitimement une si grande autorité, et quelques pages lui permettent de faire connaître et apprécier rapidement les ouvrages de tapisseries et de dentelles anciennes exposés à Liége.

Le *virginale* de M. Terme, cet intéressant instrument de musique à clavier et cordes pincées, en forme de cercueil et de l'an 1568 sert à l'auteur de transition pour aborder ces grès de Raeren, dont l'étude par MM. Schmitz et Schuermans a fait rendre, en matière de poterie artistique au pays mosan, le rang d'honneur attribué, par erreur, à la Flandre. On n'en avait point exposé jusqu'ici une collection aussi complète et aussi remarquable que celle dont M. Schuermans s'était fait l'organisateur à Liége, avec le concours d'amateurs de tous pays. La faïence liégeoise proprement dite ne s'essaya qu'au siècle suivant, et reste en général plus recherchée par les collectionneurs locaux pour la rareté de ses pièces que pour leur mérite.

De la faïence au verre, il n'y a, je ne dirai pas qu'un pas, mais qu'une main : M. de Linas est de ceux qui croient, et il en fournit des preuves convaincantes, que dès les premiers siècles chrétiens, cette industrie du verre était pratiquée sur les bords de la Meuse. Si la coupe, attribuée à S. Servais, et conservée dans le trésor de son église à Maestricht, rappelle trop les verres murrhins dont l'Italie avait le monopole au temps de ce pontife, maints autres vases, aux formes les plus variées et les plus originales, vases dont la décoration accuse tantôt le caractère païen et parfois, dès le IV^e siècle, une origine chrétienne, ont été recueillis dans le pays mosan. Leur abondance, leurs formes, leur composition, tout permet de les considérer le plus souvent comme les produits de l'art local, et de la sorte est-il établi, que les verreries et les verriers italiens, dont on nous signale l'apparition et les œuvres dans la principauté de Liége dès le seizième siècle, y venaient simplement relever une ancienne industrie nationale. M. de Linas détermine avec sa compétence et son savoir habituels les caractères de cette industrie ; il en signale les principales pièces exposées à Liége, et cette question de verres vidée, nous nous trouvons, non sans regret, arrivés au terme du régal archéologique que nous a valu son excursion : il ne lui reste plus qu'à nous offrir, en guise de conclusions, quelques considérations générales sur les expositions rétrospectives.

Celle de Dusseldorf lui avait fait constater que l'Allemagne, moins ravagée par la Révolution française, a conservé plus d'objets d'art religieux que la Belgique ; celle de Bruxelles, que l'esprit de conservation des Belges leur a fait sauver de la destruction bien plus d'objets d'art profane même que n'en a su garder la France. Celle de Liége lui a prouvé combien il est important au culte et au progrès de l'art en général, que celui-ci ne devienne pas dans chaque pays, comme c'est la tendance moderne, le privilège d'une capitale. Peut-être nous croit-il, en cela, meilleurs que nous ne sommes, et n'avons-nous pas maintenu autant qu'il le pense, en nous jugeant d'après quelques expositions particulières, nos traditions locales, notre originalité antique. Sa thèse n'en est pas moins excellente : « l'idole révolutionnaire nommée *centralisation*, emprisonne les intelligences dans une camisole de force, écrase sans merci le germe de toute initiative provinciale » et, par suite, privant l'art du puissant stimulant de l'émulation, hâte sa décadence, avec le triomphe de la banalité.

M. de Linas aura le mérite d'avoir une fois de plus jeté sa pierre à l'idole, ébranlé le faux Dieu, par ce livre sur « *l'Art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse.* » Tous ceux qui tiennent à l'honneur du pays auquel il a consacré ce volume, comme tous ceux qui, n'importe en quel lieu, gardent le culte de l'art, lui en sauront également gré, en même temps qu'ils le remercieront d'avoir, par cette publication nouvelle, éclairé tant de points obscurs, recueilli, rapproché tant d'indications précieuses, enrichi les annales de l'Art chrétien d'un travail qui fera toujours autorité.

Liége, 1 décembre 1882.

JOSEPH DEMARTEAU.

---

## Glossaire archéologique du Moyen-age et de la Renaissance,

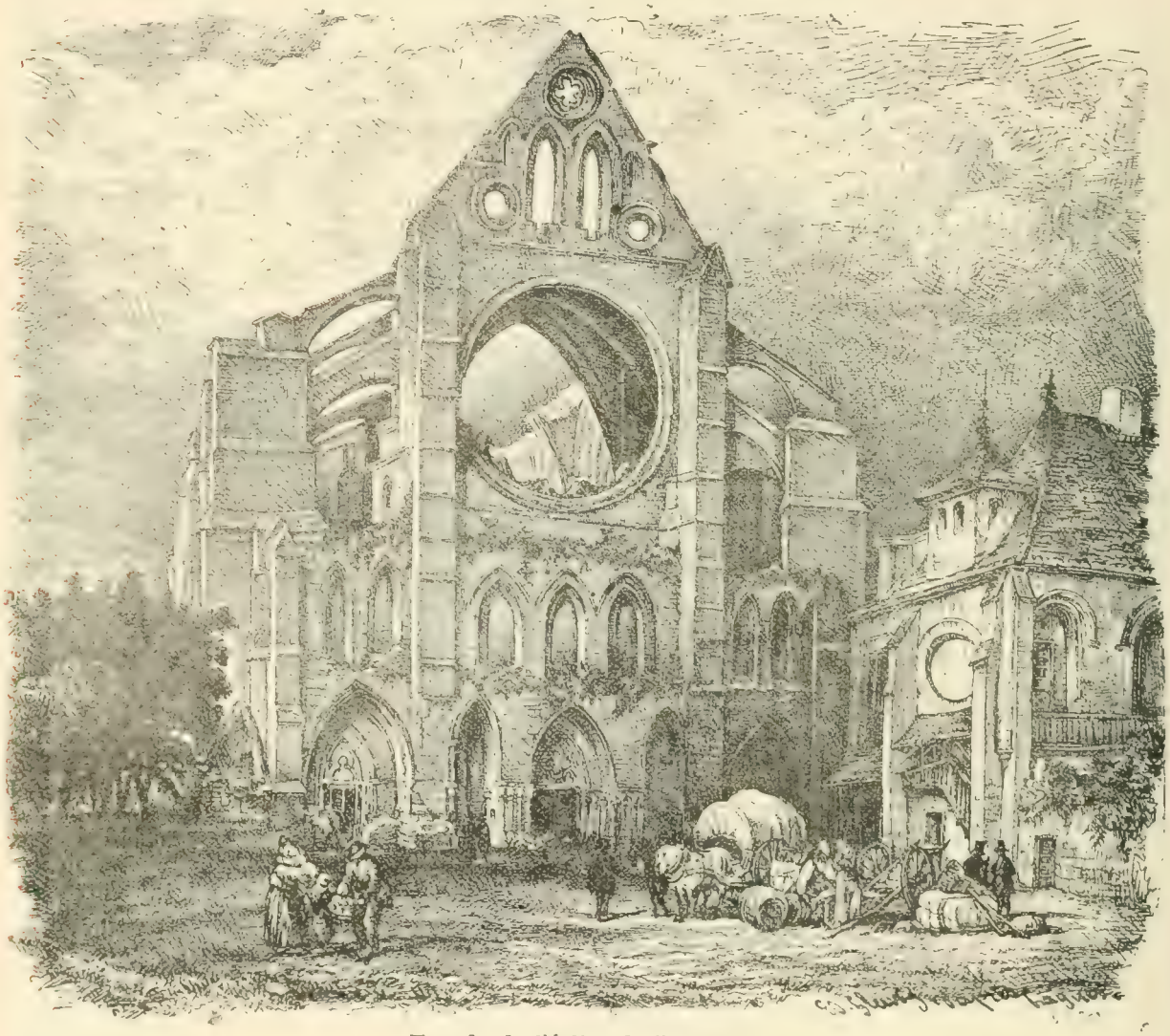
par VICTOR GAY. Premier fascicule. A-BLI. — Paris, librairie de la Société bibliographique, in 4° de 160 pp. à deux colonnes. Prix du fascicule : 9 frs.

Ce Glossaire contiendra, sous la rubrique d'environ cinq mille mots, l'explication d'une foule de termes la plupart inusités aujourd'hui, deux mille images des objets qu'ils expriment, et une trentaine de mille de textes originaux, la plupart inédits. Ce vaste répertoire embrassera la liturgie, l'architecture, la peinture, la sculpture, l'orfévrerie, l'émaillerie, la céramique, l'ameublement, l'agriculture, l'industrie, le commerce, la chasse, les jeux, enfin tout ce qui concerne la vie civile,

religieuse et militaire, depuis les temps carlovingiens jusqu'au XVII^e siècle.

Une table bibliographique, placée à la fin du second volume, donnera dans l'ordre chronologique, l'indication des sources pour les inventaires et autres documents cités au cours de l'ouvrage.

de M. Gay se portent sur tout ce qui concerne l'armurerie et le costume militaire. C'est là surtout qu'il multiplie les renseignements, les citations et les dessins. Aussi, en analysant rapidement comme exemple, l'article ARMES ET ARMURES, nous aurons donné l'idée de la méthode de l'auteur. Il



Façade de l'église de Longpont.

Les dessins sont de petite dimension, mais fort bien exécutés. Les objets représentés sont surtout empruntés aux manuscrits à miniatures, aux musées de France et de l'étranger, aux collections particulières et aux plombs historiés trouvés dans la Seine.

On pourra reprocher à M. Victor Gay d'avoir été trop court sur un tel point et trop long sur un tel sujet. Il est impossible que dans une matière si complète, un auteur ne se laisse pas entraîner par ses prédilections personnelles. Évidemment celles

énumère les détails de la partie défensive du costume militaire depuis le IX^e siècle jusqu'au XVII^e. C'est une étude exacte et intéressante de toutes les modifications qui se sont successivement opérées dans la tunique, la cotte de mailles, la cuirasse, le casque, le bouclier, le brassard, le cuissard, le jambard, la chaussure, etc. Le texte le plus ancien est emprunté au Moine de Saint-Gall; le plus moderne à un inventaire de l'hôtel de Salins à Nancy, daté de 1620. Les dessins d'armures sont classés dans un ordre

chronologique, depuis les figures empruntées à une Bible du IXe siècle de Saint-Paul-hors-les-murs à Rome, jusqu'à la représentation d'une armure maximilienne du XVIe siècle conservée dans la collection d'Ambras, à Vienne. Enfin cet article de vingt-sept colonnes se termine par l'indication des fabriques d'armes qui existaient non seulement en France, mais en Angleterre, en Espagne, en Italie, dans l'Inde, en Arménie et dans d'autres contrées de l'Orient. Nous ne voudrions pas affirmer que l'énumération soit complète, mais, ce qui est important, c'est que les désignations de provenances ne sont point basées sur des conjectures plus ou moins plausibles, mais sur des textes précis, dont la source est soigneusement indiquée.

Il est impossible qu'il ne se glisse pas quelques erreurs dans une si vaste encyclopédie historique, embrassant une telle variété de matières. Les inexactitudes que nous avons remarquées se rapportent surtout aux sciences ecclésiastiques qui sont loin d'être familières aux laïques les plus érudits. Citons quelques exemples.

Au mot AUBE, nous lisons que « les *catéchumènes* portaient l'aube *avant* de recevoir le baptême, en signe de purification. » Les catéchumènes, n'étant pas encore purifiés, n'avaient pas le droit de porter l'aube. C'étaient les néophytes qui la recevaient *après* le baptême, à la suite de l'onction du saint chrême, et qui restaient revêtus de cette robe blanche pendant toute la semaine qu'on appelait *in albis*. M. Victor Gay aura été induit en erreur par M. Viollet-le-Duc qui, dans son *Dictionnaire du mobilier français*, a dit que « *avant* le baptême, les catéchumènes étaient revêtus de l'aube pendant une semaine. »

Au mot AUTEL, il est dit qu'en 509 un décret du concile d'*Espagne* prescrivit de substituer la pierre au bois dans la construction des autels. Cette prescription a été faite par le concile d'Epaône. On a beaucoup discuté sur l'emplacement de ce lieu disparu ; les uns l'ont attribué au diocèse de Belley, d'autres à celui de Vienne ; mais ce concile, sans contredit, s'est tenu en France en 517 et non en 509. La ressemblance d'*Epaonense* avec le mot *Espagne* avait déjà induit quelques écrivains en erreur.

Crypte de Saint-Gobain.

M. Victor Gay, au mot *Bacin*, définit ainsi le bassin de baptême : « Le vase des autels employé à la cérémonie du baptême, mais pour une ablution d'eau parfumée ; » et il cite à l'appui un texte d'Aliénor de Poitiers relatif à un baptême fait à la cour de Bourgogne, où il est question d'un bassin rempli d'eau de rose dont on se sert « quand l'on baille à laver aux fonds. » Remarquons d'abord que le bassin de baptême n'a jamais été un vase *d'autel*, puisque l'on ne s'en servait que dans les cérémonies du baptême. Il y eut deux sortes de ces bassins et la vague définition de M. V. Gay ne convient ni à l'une, ni à l'autre. L'une, quand prévalut le mode d'infusion, servait à recevoir l'eau naturelle et bénite qu'on versait avec l'aiguière sur la tête de l'enfant. On procédait ainsi surtout quand les fonts n'étaient pas munis d'un second compartiment faisant l'office de piscine. On devait alors recueillir respectueusement l'eau qui découlait de la tête de l'enfant, pour aller ensuite la jeter dans la piscine. La seconde espèce de bassin servait au prêtre pour se purifier les mains après les onctions et l'administration du baptême. C'est là le gemellion dont parle le texte d'Aliénor de Poitiers. L'eau de rose dont il est question n'est qu'une circonstance tout exceptionnelle. On employait parfois à la cour des eaux parfumées pour se laver les mains, mais les vases liturgiques où l'ablution se faisait avec de l'eau pure (et c'était le cas ordinaire) n'en étaient pas moins des bassins de baptême.

Nous n'avons insisté sur ces erreurs de détail que pour donner occasion à l'auteur de les rectifier dans une prochaine édition. Un pareil ouvrage ne

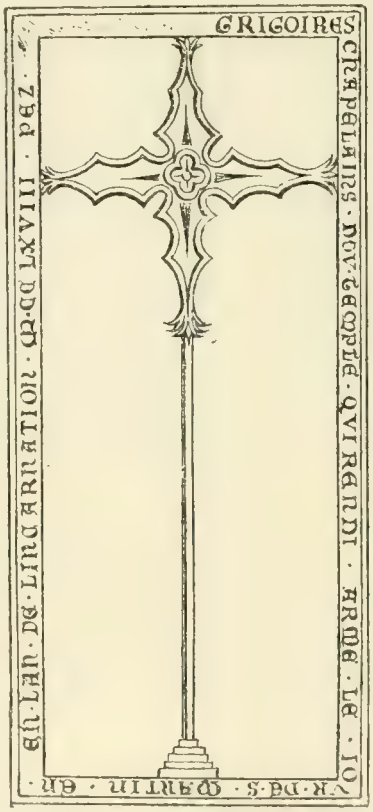
saurait manquer d'en avoir plusieurs. Un prompt succès lui est assuré parce qu'il est conçu sur un plan tout nouveau, qu'il renferme une masse de renseignements qu'on aurait grand'peine à trouver ailleurs, et que tous les travailleurs sérieux se trouveront obligés de recourir souvent à cette vaste et savante statistique intellectuelle du Moyen-Age et de la Renaissance.

J. CORBLET.

## Antiquités et Monuments du département de l'Aisne, par EDOUARD FLEURY, quatrième partie. Paris, Menu, 1882, grand in-4°, 30 frs.

Quand M. Fleury commença son admirable statistique monumentale du département de l'Aisne, son ouvrage ne devait avoir que trois volumes. Voici le quatrième et il sera suivi d'un dernier consacré aux monuments du XVIe siècle, de la Renaissance et des temps modernes. Personne ne se plaindra de cet accroissement imprévu. L'archéologie provinciale y gagne une œuvre véritablement magistrale et complète, où l'auteur a pu développer son vaste plan, sans être obligé de sacrifier des détails qui sont souvent du plus haut intérêt.

Ce quatrième volume, accompagné de 145 gravures, comprend l'apogée et la décadence de l'ogive : c'est l'histoire de l'art depuis le dernier quart du XIIe siècle jusqu'au XVIe, dans un des départements de la France les plus riches en souvenirs du passé. Mais hélas ! que de ruines ont été entassées par la Révolution ! Que de destructions opérées par les bandes noires ! Que d'actes de vandalisme commis d'une manière inconsciente par ceux-là mêmes qui étaient naturellement, par leurs fonctions, chargés de la garde et de la protection des monuments qu'avaient érigés leurs ancêtres.



Dalle tumulaire, à la chapelle des Templiers de Laon.

La majeure partie de ce volume est consacrée à l'apogée de l'ogive : ce n'est pas dire que nous entrions de plein-pied dans le XIIIe siècle. M. Fleury remarque avec raison qu'un monument doit être daté, non pas du jour officiel de sa consécration, mais du jour où son plan général a été dessiné, où l'on a rédigé ses plans descriptifs, où l'on a commencé les travaux. Or les rédactions des plans de la cathédrale de Soissons, des églises de Longpont et de Braine appartiennent incontestablement au XIIe siècle. Nous ajouterons qu'il en est de même dans beaucoup d'autres régions et que, dans le nord de la France, le style ogival a une vie bien plus robuste dans le dernier quart du XIIe siècle qu'à la fin du XIIIe.

C'est à l'influence de S. Bernard que l'église de Longpont dut sa naissance. Commencée en 1144, achevée en 1226, elle fut consacrée, l'année suivante, en présence de S. Louis. De cette magnifique église, ample comme une cathédrale, il ne reste qu'un portail en ruines.

La cathédrale de Soissons, quoique commencée pendant le XIIe siècle, ne porte aucune trace de l'alliance du plein-cintre et de l'ogive. L'église Saint-Yved de Braine, qu'on a attribuée au commencement du XIIIe siècle, sortait de terre tout au moins en 1180. M. Viollet-le-Duc admire ce monument comme un des mieux conçus du Soissonnais; aussi, fidèle à son faux système, il en fait une œuvre de « la première et brillante série des écoles laïques. »

Parmi les monuments qui datent réellement du XIIIe siècle, l'auteur décrit l'église du Mont-Notre-Dame, les ruines de l'abbaye de Vauclair, l'abside de Saint-Quentin, la crypte de Saint-Gobain et un certain nombre de petites églises rurales.

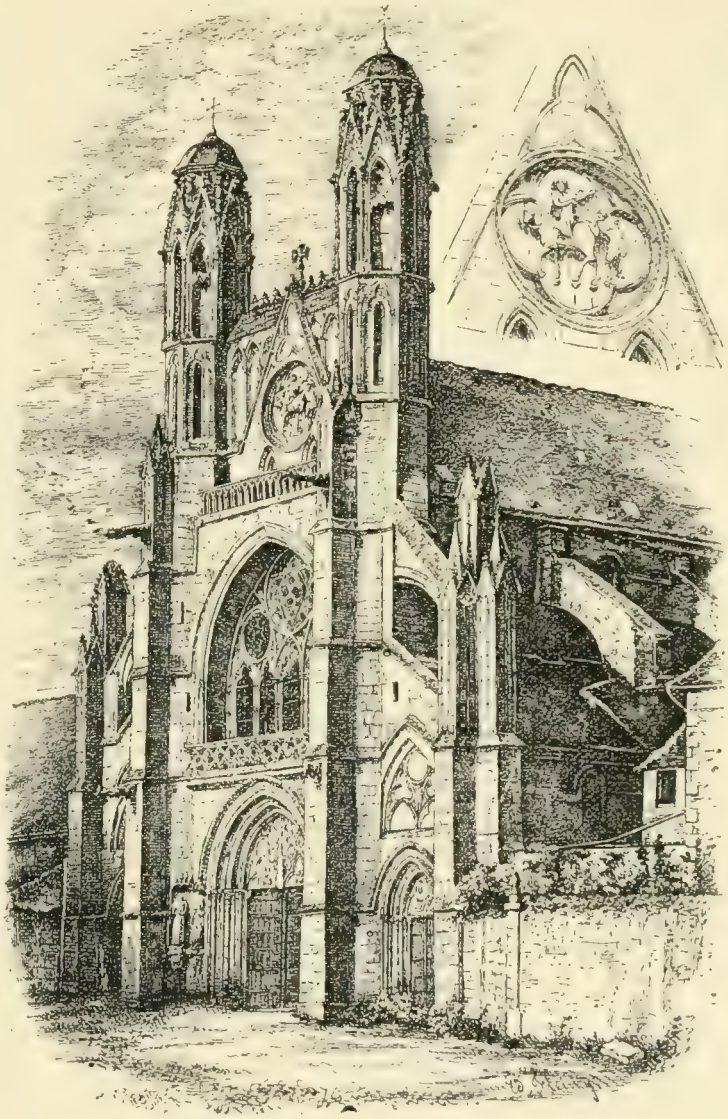
Après avoir étudié l'apogée de l'ogive dans ses diverses constructions religieuses, le savant antiquaire l'examine dans le décor des édifices. Les pierres tumulaires, si nombreuses jadis n'ont pas heureusement toutes disparu. Un habile crayon nous en montre de fort remarquables qui se trouvent aux cathédrales de Soissons et de Laon, aux anciennes collégiales de Saint-Quentin et de Braine. Un certain nombre de ces dalles tumulaires, au lieu de l'effigie du défunt, n'offrent qu'une simple croix: telle est celle d'un chapelain de Templiers de Laon, mort en 1268.

Nous ne saurions suivre l'auteur dans son étude approfondie des vitraux, des peintures murales, des sculptures, des croix, des calvaires, des pavages de couleur, etc. Nous noterons seulement, comme détail intéressant, qu'il arrive à démontrer que beaucoup de carrelages historiés du XIIIe siècle, proviennent de fabriques établies dans le Hainaut et dans la partie de la Picardie qui lui

confine. Il est vraisemblable que des ouvriers de ces fabriques émigrèrent pour aller parcourir la Champagne, les Ardennes, le Laonnais et le Soissonnais, en y vulgarisant les beaux produits de leur art. Plusieurs de ces pavés portent des signatures de Collins, de Delvide et de Henri de Hanant.

Dans la seconde partie de ce volume, M. Fleury en restant toujours dans les limites du département de l'Aisne, retrace l'histoire de la décadence de l'ogive, depuis l'an 1275 environ jusque vers 1520. Il n'y a plus alors de grands monuments, mais seulement des additions et des réparations plus ou moins importantes et çà et là, quelques jolies petites églises. Un des meilleurs produits du XIVe siècle est le Portail de Saint-Martin de Laon.

En parlant des trois premiers volumes de cette importante publication, nous avons signalé son mérite éminent au point de vue de la typographie, des illustrations et de la science archéologique. Nous ne pouvons ici que confirmer ces éloges et souhaiter le prompt achèvement de cette œuvre véritablement monumentale. J. C.



Portail de St Martin de Laon.

TOUTE la presse catholique a signalé le magnifique ouvrage que M. l'abbé Corblet vient de faire paraître sur le baptême (1). S. G. Mgr l'évêque de Versailles vient d'adresser à l'érudit écrivain la lettre suivante qui lui sera un nouvel encouragement dans ses laborieuses recherches.

« Monsieur le chanoine,

« Je vous remercie de la bonté que vous avez eue de m'envoyer les deux volumes de votre *Histoire du Sacrement de Baptême.*

» A une première vue, la seule qu'il m'ait encore été possible d'avoir, il m'a paru que c'est une œuvre magistrale, conçue avec la science d'un théologien et exécutée avec l'érudition et la patience d'un bénédictin. Le passé n'a pas de secrets pour vous et la science contemporaine vous est également familière. De telles œuvres honorent non seulement leur auteur, mais le clergé tout entier, elles servent utilement l'Eglise en fournissant la démonstration de son inimitabilité et par là même de sa divinité. Je suis heureux de penser que vous avez trouvé à Versailles la studieuse retraite dont vous avez besoin pour suffire à de si importants travaux et je fais les vœux les plus sincères afin que la divine Providence vous permette de faire à loisir et en bonne santé pour les sept Sacrements ce que vous avez si bien fait pour le premier de tous.

» Veuillez agréer, Monsieur le chanoine, avec mes félicitations et mes remercîments, l'assurance de mon sincère et respectueux dévouement.

✠ PAUL, Evêque de Versailles.

1. Nous donnerons prochainement un compte-rendu de cet ouvrage remarquable.

**Catalogues des musées du Louvre.** — Le catalogue des antiquités chrétiennes a été rédigé par M. Antoine Héron de Villefosse, conservateur adjoint. Il paraîtra en 1883.

Toutes les collections du Département du moyen âge et de la renaissance ont leurs catalogues. On réimprime celui des faïences françaises et italiennes, des verreries, des objets de bronze et d'étain, de l'orfévrerie et des émaux, ainsi que des gemmes et joyaux, bois sculptés, etc.

---

**Trésor artistique des églises de Bruxelles,** par H. de Bruyn, vicaire aux Minimes, président du Comité archéologique du Brabant, membre de l'Académie de Belgique, de l'Académie pontificale de Religion, de la Commission royale des monuments du Luxembourg, etc..... Louvain, Fonteyn. 1882. — (Grand in-8°, 360 pages, 13 planches autographiées encartées). —

Sous ce titre, l'auteur de l'*Archéologie religieuse nationale* et de plusieurs autres études et notices estimées, réunit trois monographies savantes et consciencieuses des principales églises de la capitale de la Belgique. Il raconte leurs origines en discutant les documents qui s'y rapportent ; il analyse leur architecture pour suppléer aux données de l'histoire ; il décrit avec soin leur structure architectonique, puis il passe en revue, en détail, les œuvres du pinceau et du ciseau qui les décorent, leur reste de polychromie, leurs vitraux, leurs tableaux, leurs statues, leurs reliques, leurs joyaux d'orfévrerie, leur mobilier. Les églises de *Sainte-Gudule*, de *N. D. du Sablon* et de *N. D. de la Chapelle*, si remarquables par leur âge qui remonte au delà du moyen âge, et par leur riche mobilier somptuaire, qui en fait de véritables musées de l'art national, surtout de l'art flamand et bruxellois, offraient ce vaste et beau sujet. — Il a été traité de manière à ne laisser guère de lacunes ; les œuvres d'art sont décrites d'une manière entendue, avec grande dépense d'érudition, dans un style vivant, parfois un peu obscur, et dans un esprit, non déguisé, d'éclectisme, qui tend à méconnaître la supériorité incontestable de l'art intimement chrétien du moyen âge. Les planches qui ornent le texte sont exécutées d'une manière fort sommaire et peu correcte. L. C.

---

**Modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires à l'étude du dessin à main levée. 2me Cahier, par Fr. M. G. de l'Ecole de Saint-Luc à Gand.**

**Cours d'architecture. 1er Cahier. Etudes diverses sur la construction en bois, en brique, en pierre de taille, par Fr. M. G. de l'Ecole de Saint-Luc à Gand.** Société de St-Augustin, Lille et Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie.

Il y a une dizaine d'années, si nous ne nous trompons, que parut pour la première fois, sous les auspices de l'École de Saint-Luc à Gand, un recueil de modèles intitulé : *Abécédaire ou séries d'études méthodiques élémentaires de dessin à main levée.* Ce cahier de modèles, les plus élémentaires en effet, formait une collection de cinquante planches dessinées au trait, ayant pour but d'initier le commençant au tracé des lignes horizontales et verticales, et, passant ensuite du simple au composé, de le conduire jusqu'au dessin du contour, déjà compliqué, des feuilles ornementales les plus variées empruntées à la flore du pays.

Ce modeste *Abécédaire* eut un grand succès ; plusieurs éditions furent épuisées. Les maîtres dont la tâche était singulièrement facilitée, de même que les élèves qui avaient copié avec entrain et avec beaucoup de fruit cette série de modèles si bien gradués, se trouvèrent arrêtés et comme pris au dépourvu quand celle-ci fut épuisée et que la dernière feuille eut été copiée. On ne savait trop quel parti prendre, et il fallut de nouveau avoir recours aux nombreuses lithographies de tous crayons et des méthodes les plus diverses qui, chaque année, éclosent à Paris, à Bruxelles, à Berlin. Il semblait que l'on allât à la dérive et, de toutes parts, on demandait une suite aux *Etudes méthodiques graduées.* On espérait que les Frères qui avaient si bien dirigé les premiers pas de leurs jeunes disciples ne les abandonneraient pas en si bonne voie et les conduiraient plus loin dans l'étude si populaire du dessin.

Les deux publications dont le titre figure en tête de ces lignes viennent enfin donner ample satisfaction au désir exprimé si souvent, en répondant aux espérances des amis de l'art chrétien. Le même Frère auquel on doit déjà le premier recueil a repris son crayon. Il tend de nouveau la main aux disciples nombreux de sa méthode et leur fournit de nouveaux auxiliaires pour atteindre le but qu'ils poursuivent. Pour mieux les faire connaître, nous jetterons un rapide coup d'œil sur ces publications :

Les *modèles gradués pour servir d'exercices préparatoires, à l'étude du dessin à main levée (2e cahier)* ne sont, comme le titre l'indique d'ailleurs, à proprement parler que la suite et le développement de l'*Abécédaire*, dont nous venons de rappeler les succès. S'ouvrant par un joli frontispice, les premières feuilles sont consacrées à la représentation des outils nécessaires à l'ouvrier et que le dessin lui apprendra

à manier avec une supériorité à laquelle il ne saurait atteindre sans le secours du crayon. Puis ce sont des armes, des vases, des verres, des assiettes ornées; viennent ensuite une douzaine de planches de végétation de différentes espèces. Les feuilles que le jeune dessinateur a pu voir sur les arbres des forêts ou sur les plantes des jardins, forment avec les courbures de leurs tiges, d'élégants rinceaux et des motifs de décoration d'un goût à la fois sévère et gracieux. Deux planches donnent des alphabets gothiques correctement dessinés, si utiles au peintre décorateur ; elles sont suivies d'une dizaine de motifs de ferronnerie que le jeune dessinateur a pu voir sur les monuments du moyen âge de son pays. Ces modèles intéressent particulièrement l'apprenti serrurier ; ils ennoblissent à ses yeux la profession à laquelle il va s'adonner, que peut-être il pratique déjà en faisant son noviciat comme dessinateur. A ces planches succèdent une série de panneaux sculptés, de clefs de voûte, de compartiments décorés de riches reliefs, — voilà pour le tailleur de pierre ou plutôt pour le sculpteur ornementiste. Tout en apprenant à manier le crayon il va s'initier aux conditions spéciales du dessin appliqué à son art et, par les modèles mis sous ses yeux, il apprend du même coup ce que les œuvres du passé peuvent lui apporter d'enseignements. Enfin le cahier est terminé par plusieurs planches de compositions où quelques échassiers appartenant à une ornithologie fantastique, se jouent dans une flore du même domaine, par des écussons héraldiques, les emblèmes des saints Évangélistes, tous motifs d'un usage très fréquent dans les arts décoratifs, d'autant plus utiles à l'artisan et à l'artiste qu'ils le portent à s'élever au-dessus de la banalité ordinaire de ce genre de modèles.

Si, à ces considérations, vous ajoutez que tous ces dessins sont traités avec infiniment de sobriété et de tact, ni trop légèrement esquissés ni trop chargés d'un travail inutile ; s'en tenant au *quod decet* d'un trait précis, caractérisé, mais élégant et facile, légèrement modelé de hachures, il faut conclure que leur auteur a enrichi nos écoles d'un recueil infiniment précieux. Il a rendu un service éclatant aux jeunes gens de tous les états pour lesquels l'étude du dessin est devenue une nécessité impérieuse.

Pour le *Cours d'architecture, 1er Cahier*, le professeur a adopté le format in-folio, afin de donner aux planches tout le développement que comporte la matière ; aux détails une dimension pouvant les rendre facilement intelligibles au jeune architecte. Ici, en effet, celui-ci passe pour ainsi dire à l'application de son art.

Voici l'indication des planches dont se compose cet important recueil :

Quatre planches sur la construction en bois donnant tous les détails que doivent connaître le charpentier et le menuisier, depuis le simple assemblage à tenons et mortaises jusqu'aux constructions plus compliquées de châssis avec panneaux, de fenêtres avec l'encadrement ingénieux qui permet à cette partie de l'habitation de répondre entièrement à son but ; plus loin dans le premier cahier, de nouvelles planches donnent l'application de la menuiserie au mobilier : ce sont des tracés plus élégants ; le jeune artisan apprend à dessiner des bancs, des chaises, des tables, des prie-Dieu, et plus loin encore quelques planches sont consacrées au dessin des charpentes, mais cette fois ces études sont empruntées à des monuments remarquables à ce point de vue: les charpentes de l'église paroissiale de Saint-Nicolas à Tournay, de l'ancienne chapelle St-Eloi à Gand sont reproduites et analysées avec soin.

Si, comme on le voit, l'étude des différentes branches de la construction en bois trouve ample satisfaction dans ce recueil, la construction en brique et celle en pierre de taille y trouvent des développements plus considérables encore. Ils font connaître la disposition des briques suivant les différents degrés d'épaisseur des murs, la méthode de construire les arcs, les moulures propres à ce genre de construction, avec plusieurs planches en grandeur d'exécution. Puis viennent de nombreux développements sur la construction en pierre de taille avec ses arcs d'un tracé si varié, ses moulures, consoles, larmiers, arcatures ajourées et pleines, enfin tous les éléments dont se compose la construction de style ogival. — A ces études il faut ajouter un certain nombre de feuilles donnant des exemples de la taille des pierres ou plutôt de la sculpture ornementale. Ici encore l'auteur des dessins emprunte une partie des modèles à des monuments dont le style est particulièrement recommandable et qu'il a choisis aussi bien dans l'ordre civil que dans l'ordre religieux. C'est ainsi qu'il fait connaître dans tous les détails une fenêtre de l'église Notre-Dame à Deynze, une fenêtre et un *oculus* de l'église St-Christophe à Liége ; la cheminée d'une maison de la rue des Tonneliers à Gand, une porte en moellons de l'Abbaye de Floreffe et quelques détails de l'église et du presbytère de Vyve-Capelle près de Bruges. Enfin, cet ensemble de planches est terminé par une feuille sur laquelle sont indiquées toutes les teintes conventionnelles en usage dans les plans, afin de faciliter l'intelligence des divers matériaux que l'architecte compte mettre en œuvre.

Telles sont les deux publications que vient de faire paraître l'Imprimerie Saint-Augustin. Nous croyons qu'il serait difficile de trouver des recueils

de modèles plus clairs, plus utiles et mieux ordonnés. Ils sont assurément appelés à une grande popularité et nous en recommandons l'adoption à tous les établissements d'instruction où une classe est réservée à l'enseignement du dessin.

Ce sera un service signalé rendu à tous les jeunes artistes et artisans qui veulent entrer dans la bonne voie. Ce sera aussi la récompense la plus digne de l'auteur de ces deux recueils, l'habile et dévoué directeur de l'Ecole Saint-Luc de Gand, le modeste frère Marès, qu'il ne saurait y avoir d'indiscrétion à nommer, le mérite de son travail l'ayant trahi d'avance.

Rappelons encore, en terminant ces lignes, qu'en véritable artiste, l'auteur de ces deux recueils a placé ses dessins dans des cartons historiés de gracieuses arabesques où souvent, à l'exemple des miniaturistes du moyen âge, il relie les fleurs de son imagination par des banderoles contenant des textes. C'est pour lui un moyen d'y introduire des maximes empruntées parfois aux Saints Pères, parfois aussi des principes émis par des auteurs modernes que l'élève pourra utilement méditer. Au verso de la couverture du premier cahier de son cours d'architecture, le professeur rappelle dans un de ces textes que : *Dans une construction il ne convient d'introduire aucun élément, aucun trait, qui ne soient indispensables à l'utilité, que ne réclame la destination de l'édifice ;* et il ajoute que : *tout ornement ne doit être que la décoration d'un membre essentiel à la construction.* C'est, en quelque façon, le mot de la fin et, en réalité, on ne saurait énoncer un principe plus utile à faire passer dans l'esprit des jeunes architectes.

J. H.

## Index bibliographique.

### Archéologie et beaux-arts.

Aigret (chan. N. J.) **Histoire de l'église et du chapitre de Saint-Aubin à Namur.** — Namur, 1881, in-8 de XI-652 p.

Bossebœuf (l'abbé L.-A.). **Le Château et la Sainte-Chapelle de Champigny-sur-Veude** (Indre-et-Loire), notice historique et archéologique. Tours, Bousrez. In-8. 111 p. et gravure.

Bruyn (l'abbé H. de). **Trésor artistique des églises de Bruxelles.** — Louvain, Fonteyn ; éd. 1882. 1 vol. in-8 de VIII-360 pages, orné de fig. hors texte.

Cardevacque (A. de). **Les Places d'Arras,** étude historique et archéologique sur la Grande-Place et la Petite-Place d'Arras et la rue de la Taillerie qui les relie entre elles. — Arras, Sueur-Charruey. Gr. in-8, 429 p. et planches. (Tiré à 210 ex., dont 200 sur pap. ord. et 10 sur pap. vergé.)

Clément (Ch.). **Michel-Ange, Léonard de Vinci, Raphaël,** avec une étude sur l'art en Italie avant le XVIe siècle et des catalogues raisonnés historiques et bibliographiques. Illustré de 167 dessins d'après les grands maîtres. — Paris, Hetzel, Gr. in-8, 475 p. 10 francs.

Collignon (M.) **Manuel d'archéologie grecque,** par Maxime Collignon, professeur, ancien membre de l'École française d'Athènes. — Paris, Quantin. In-8, 368 p. avec 141 fig. 3 fr. 50 (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

**Compte-rendu de la commission impériale archéologique pour les années 1878 et 1879.** Avec un atlas (7 chromo-lith. gr. in-fol). — St Pétersbourg. (Leipzig, Voss' Sort.) Gr. in-4, LXVIII-182 p. avec gr. et 1 lith. fr. 37,50.

**Congrès archéologique de France,** 47e session. Séances générales tenues à Arras en 1880 par la Société française d'archéologie pour la conservation et la description des monuments. — Paris, Champion. In-8, L-573 p. avec dessins. 10 fr.

Corblet (l'abbé J.). **Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du sacrement de baptême,** par l'abbé Jules Corblet, correspondant du ministère de l'instruction publique et de la Société des antiquaires de France, etc. Deux vol. in-8 IV-507 p. et 648, avec vignettes. — Paris, Palmé.

Delaville Le Roulx (J.). **Note sur les sceaux de l'ordre de Saint-Jean-de-Jérusalem,** par M. J. Delaville Le Roulx, de la Société nationale des antiquaires de France. — Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. In-8, 34 p. et planches. (Extr. des *Mémoires* de la Société nationale des antiquaires de France, t. XLI.)

Durand (P.). **Monographie de Notre-Dame de Chartres ;** Explication

des planches. Paris, — Impr. nationale. In-4, XII-182 p. (Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par les soins du ministre de l'instruction publiq.)

EIDLITZ (Léopold). **The Nature and Function of Art, more especially of Architecture.** — London, Low. In-8, 496 p. 26 fr. 25.

FANART (L.-S.), **Notice historique sur un tableau appartenant à la basilique de St-Remi de Reims et sur la chapelle pontificale qui y est représentée.** — Reims, impr. Monce, 1881. In-8, 94 p.

FARRAR (C. S.). **History of Sculpture, Painting, and Architecture;** Topical Lessons, with Specific References to Valuable Books. 2nd ed. — Chicago, Townsend, Mac Coun. In-8, VI-142 p. 6 fr. 25.

FICHOT (C.). **Statistique monumentale du département de l'Aube.** Accompagnée de chromolithographies, de gravures à l'eau-forte et de dessins sur bois, dessinés et gravés par l'auteur. *Arrondissement de Troyes.* Livr. 1 à 12. — Paris, l'auteur, 39, rue de Sèvres; Troyes, Lacroix; tous les libraires du département de l'Aube. In-8, avec grav. et 12 pl. hors texte dont 5 en chromolithogr.

FIZENNE (L. Von). **L'art monumental du Moyen Age.** Public. trim. 20 p. lith. grand in-quarto. C. Cazin, Aix-la-Chapelle.

GARNIER (E.). **Histoire de la céramique, des poteries, faïences et porcelaines chez tous les peuples depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours.** Illustrations d'après les dessins de l'auteur, gravures de Trichon. — Tours, Mame. In-8, XV-576 p. et 5 planches hors texte. 7 fr.

GAY (Victor). **Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance.** Premier fascicule A-BLI. — Paris, Tardieu, in-4 de 160 p. 9 fr.

GOWER (Lord R.) **The Great Historic Galleries of England,** Vol. II. — London, Low. In-fol. 65 fr.

GRANGES (Ch. des). **Les légendes de l'art.** I. *Guillaume Meillein, légende du quatorzième siècle.* Paris, Plon, 1882, gr. in-8 de 204 p., illustré de gravures hors texte. — Prix: 3 fr. 50.

GRUNER (Prof. L.). **Die decorative kunst,** Beiträge zur Ornamentik f. Architektur u. Kunstgewerbe aus den Schätzen der königl. Sammlung f. Handzeichnungen u. Kupferstiche. Auf Veranlassung d. königl. Ministerium d. Innern u. der General-Direction der königl. Sammlungen f. Kunst u. Wissenschaft hrsg. — Dresden, Gilbers' Verl. (188.-)1882. In-fol. (en 10 livr.), 100 pl. en photograv. 125 fr.

HAUTCŒUR (Mgr). **Un chapitre inconnu de l'histoire de la liturgie.** — Amiens, Rousseau-Leroy, in-8 de 28 p.

**Mémoires sur le Propre du diocèse de Cambrai.** — Lille, Desclée, in-8 de 73 p.

HAVARD (H.). **Histoire de la peinture hollandaise.** — Paris, Quantin. In-8, 288 p. avec 91 fig. 3 fr. 50. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

LA NICOLLIÈRE TEIJEIRO (S. de), **Le Cœur de la reine Anne de Bretagne:** Historique des funérailles et du reliquaire. — Nantes, impr. Forest et Grimaud. Gr. in-8, 43 p. avec gravures. (Extr. de la *Bretagne artistique.* Tiré à 40 ex.).

LAW (E.). **An Historical Catalogue of the Pictures in the Royal Collection at Hampton Court.** With Notes, etc. — London, Bell and Sons. In-16. 13 fr. 25.

LANGEROCK et VAN HOUCKE. **Anciennes constructions en Flandre.** Publ. trim. 6 pl. lith. grand in-quarto. — Gand, Stepman.

MANJARRES (José.). **Las Bellas Artes.** Historia de la arquitectura, la escultura, la pintura. Segunda edicion, aumentada. Biografia y retrato del autor. Album de arte contemporáneo. — Barcelona, Bastinos, 1881. In-4, LXVIII-298-84-148-96 p. 15 fr.

MARC (l'abbé J. p. d. p. m.) **Manuel (petit) liturgique: Explication élémentaire de la liturgie** à l'usage des petits séminaires et autres maisons d'éducation chrétienne, et des catéchismes

de persévérance. — Deux vol. in-12. Tome Ier Liturgie générale, VIII-510 p. Tome IIe Liturgie du dimanche. 422 p. 1882. Paris, Palmé. 7 fr,

MARZO (Gioacchino di). **I Gagni e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI** : memorie storiche e documenti. Vol. I. Palermo, tip. del « Giornale di Sicilia », 1881. — In-4, 300 p. et XVI pl. 5 fr.

L'ouvrage aura deux vol. et paraît par livraisons de 1 fr. 50.

MATZ (Fred.). **Antike Bildwerke in Rom m. Ausschluss der grosseren Sammlungen, beschrieben.** Nach d. Verf. Tode weitergeführt u. hrsg. von F. v. Duhn. Gedr. m. Unterstützung d. kaiserl. deutschen archäolog. Instituts. I. Statuen Hermen, Büsten, Köpfe. — II Sarkophagreliefs. — Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1881. 2 vol. gr. in-8, XVIII-532 et VII-484 p. 15 fr.

MAZZOTTI (Franc.). **Le Arti Belle nei varii tempi della loro coltura** : discorso critico. — Bologna, Zanichelli In-16, 229 p. 3 fr.

MILN (J.). **Fouilles faites à Carnac (Bretagne)** : les Alignements de Kermario. — Rennes, impr. Oberthur. Gr. in-8, VIII-88 p. avec planches et carte.

**Modèles de dessin** de l'Ecole de St Luc. — Société de St Augustin, Lille.

*Abécédaire du dessin à main levée.* — 1er Cahier, en trois séries A B C graduées, 50 modèles.

Format 37 × 27, sur fond noir. Prix: 8-00.
,, 32 × 21, sur fond blanc. ,, 5-00

2me Cahier, série D-E, 50 modèles, planches de 43 × 32.

Edition en deux couleurs. Prix: 16-00.

*Cours d'architecture.* — 1er Cahier. Etudes diverses sur les constructions en bois, en briques, en pierre de taille. 50 modèles de 0,30 × 0,50, dont 4 de double dimension et une feuille type pour le lavis. Prix: 40,00.

MUNTZ (E.). **Les Précurseurs de la Renaissance,** par Eug. Müntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'École nationale des beaux-arts. — Paris, Rouam. In-4, VIII-255 p. avec 21 pl. hors texte et 53 grav. 20 fr.

NIEPCE (L.). **Archéologie lyonnaise.** Les Stalles et les Boiseries de Cluny à la cathédrale de Lyon; les Chartes et la Bibliothèque de Cluny ; le Cabinet des antiques et le Médaillier du collège de la Trinité, etc. — Lyon, Georg. Gr. in-8, XI-131 p. avec grav.

PARKER. **The Architectural History of the City of Rome.** Abridged from « Archæology of Rome for the Use of Students. » — Oxford, Parker. In-8, 260 p. 7 fr. 50.

PÉTIGNY (J. de), de l'Institut. **Histoire archéologique du Vendômois.** 2e édition, revue et corrigée sur les manuscrits de l'auteur, avec un index alphabétique des matières. — Vendôme, impr. Lemercier; tous les libraires. In-8, XIII-736 p.

PORÉE (l'abbé). **Itinéraire archéologique de Bernay,** Beaumont-le-Roger, Harcourt, Beaumesnil et Thevray. — Tours, impr. Bousrez. In-8, 55 p.

RACINET (A.). **Le Costume historique.** Cinq cents planches, trois cents en couleurs, or et argent, deux cents en camaïeu, avec des notices explicatives et une étude historique. 11e et 12e livr. — Paris, Firmin-Didot, (1881). In-fol. 24 pl.

L'ouvrage formera 6 volumes de 400 pages, dont 5 de pl. et 1 de texte. Il paraîtra en 20 livraisons. Chaque livraison contiendra 25 pl., dont 15 en couleurs et 10 en camaïeu, et 25 notices explicatives. Chaque livraison (édition à petites marges), 12 fr. ; édition de luxe (à grandes marges), 25 fr.

RIS-PAQUOT. **Étude sur les émaux anciens.** — Paris, Simon. In-32, 81 p. et 6 pl. en chromolith. 7 fr.

RIVIÈRES (de). **Inscriptions et devises horaires,** recueillies par M. le baron de Rivières, de l'Institut des provinces. Tours, impr. Bousrez. In-8, 121 p. avec figures et planche. (Extr. du *Bulletin monumental*, n° 2, 1877.)

VAN ASSCHE (A.) **Monographie de N.-D. de Pamele à Audenarde.** 47 pl. gr. in-quarto. — Société St Augustin. Lille. 1882.

J. C.

# Nécrologie.

**Chartres.** — Nous avons le regret de mentionner la mort de M. Nicolas Lorin, peintre verrier à Chartres. C'était un artiste convaincu, enthousiaste. Tout son bonheur, en dehors de celui qu'il trouvait dans sa famille, était de parler avec une ardeur qui ne s'éteignait jamais, de la peinture sur verre, de ses travaux, de ses projets. Très entreprenant, plein d'initiative, il joignait à un goût remarquable une modestie pleine de bonhomie, et savait solliciter les conseils des hommes compétents pour des travaux qui exigent parfois les connaissances variées de l'hagiographe et de l'architecte. Son talent était apprécié partout et, depuis quelques années, il avait exécuté un nombre considérable de verrières pour de grandes églises. Nous pouvons citer parmi les villes qui ont de lui des vitraux remarquables : Amiens, Paris, Dunkerque, Roubaix, Bourges, Tourcoing, Rouen, Lyon, Sens, Auch, Troyes, Dijon, Reims, Nevers, Orléans, Monaco, Vienne en Autriche, Cantorbéry, Rome, New-York, Philadelphie, Sidney, etc. Chrétien sincère, excellemment bon, dévoué pour ses ouvriers, bienveillant pour tous, même pour ses rivaux, M. Lorin sera profondément regretté par tous ceux qui l'ont connu. Mais son œuvre ne périra point et nous sommes certains de la voir prospérer, même après la mort de son fondateur, sous l'habile direction de son ancien collaborateur, M. Charles Curack.

# Questions et Réponses.

DEPUIS une vingtaine d'années, l'étude des tissus, des broderies et de tous les monuments anciens de l'industrie textile, a pris beaucoup de développement, non seulement en France, mais encore dans presque tous les pays de l'Europe. Une place a été faite aux monuments de cette industrie dans la plupart des musées consacrés aux arts décoratifs, et un certain nombre d'archéologues conservent avec soin dans les collections particulières, les produits de la textrine qu'ils ont pu se procurer, souvent à haut prix et après des recherches ardues.

Il arrive encore quelquefois que, à la suite d'exhumations, de restaurations et de recherches faites dans le sous-sol des églises ou par d'autres causes, des fragments de tissus anciens sont mis au jour, quelquefois déjà très compromis par le temps, l'humidité et les agents de destruction auxquels sont exposés ces produits si délicats souvent, et si fragiles, de l'industrie humaine. On peut même admettre, comme règle générale, que, en raison de l'antiquité à laquelle remontent ces débris, — c'est-à-dire plus il est intéressant d'en assurer la conservation, — ils se trouvent dans un état voisin de la destruction.

Quel est, dans ces conditions, le meilleur mode à suivre pour tirer parti encore de ces étoffes prêtes à tomber en lambeaux ? Existe-t-il des apprêts qui peuvent leur rendre une consistance factice, et la chimie possède-t-elle des ressources pour faire réapparaître les couleurs passées ? — Convient-il, comme le font quelques collectionneurs, de fixer ces fragments au moyen de l'amidon ou d'une colle quelconque, soit sur d'autres étoffes légères, soit sur du papier ou du carton ? Quelle est la meilleure méthode à adopter pour conserver dans les collections, les fragments d'anciens tissus ; pour les classer et, enfin, pour les disposer de la manière la plus favorable à l'étude ?

J. H.

# Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois.

26me Année. — 3me Série.

Tome I/ (XXXIIIe de la collection).

2me livraison. — Avril 1883.


# L'Autel chrétien. — Étude archéologique et liturgique. — Deuxième article.

## Chapitre j. — Des autels proprement dits. (Suite.)

### Article viij. — Consécration des autels.

L'USAGE de consacrer les autels par des rites spéciaux, remonte sans doute au berceau du genre humain, et c'est pour cela que, chez tous les peuples, les temples et les autels ont été dédiés avec des cérémonies plus ou moins solennelles. Sans parler du patriarche Jacob, Moïse consacra le tabernacle avec l'huile d'Onction; le temple, érigé par Salomon, fut dédié avec une pompe incomparable. Chez les Grecs et les Romains, les autels étaient sanctifiés par une effusion d'eau, de vin et d'huile; l'indication de cette cérémonie religieuse est souvent consignée par cette inscription: AVG. SAC., c'est-à-dire, *Auguste Sacrum, consacré avec la pompe des cérémonies religieuses.* Il serait donc naturel de penser que les premiers chrétiens auraient consacré leurs autels, bien autrement saints que ceux de l'antiquité judaïque; cependant les quatre premiers siècles ne nous fournissent aucun renseignement à ce sujet. Saint Denys l'Aréopagite, il est vrai, nous parle de la consécration des autels dont il fait remonter l'origine aux temps apostoliques; mais il est difficile de baser une appréciation chronologique sur un témoignage unique dont la date est contestée. En face de ce silence, plusieurs écrivains (1) n'en ont pas moins cru que les consécrations dont parle le concile d'Agde (506) ne devaient être que la continuation des anciennes traditions. D'autres (2) ont supposé que, pendant les quatre ou cinq premiers siècles, les autels paraissaient être suffisamment consacrés par la célébration même des saints mystères.

Ce qui nous paraît certain, c'est que ce

1. Le Cardinal Bona, Mgr Crosnier, l'abbé Goschler, etc.
2. J. B. Thiers, Grandcolas, Boehmer, Gareiso, de Résie, etc.

rite remonte tout au moins au IVe siècle et non pas au Ve, car il en est question dans S. Grégoire de Nysse(1), et nous voyons les Eusébiens accuser S. Athanase d'avoir renversé un autel consacré (2). Eusèbe, Socrate et Sozomène nous parlent de la dédicace des églises de Tyr, de Jérusalem et d'Antioche ; il paraît difficile d'admettre qu'on ait consacré le temple et non l'autel qui en constitue la sainteté.

Quand le concile d'Agde (506) dit que « les autels ne doivent pas être simplement oints du Saint-Chrême, mais qu'ils doivent aussi être bénits par l'évêque » ; quand le concile d'Épaone (517) défend de consacrer les autels qui ne seraient pas en pierre, ils visent évidemment un usage très antérieur. Nous pouvons en conclure que ce rite devint obligatoire dès le commencement du VIe siècle, mais les éléments nous manquent pour préciser l'époque de son origine.

Les oraisons et les cérémonies de la consécration des autels sont consignées dans le *Sacramentaire* du pape Gélase. Nous allons en exposer les principaux détails, en faisant plus d'un emprunt à deux ouvrages spéciaux de Mgr Crosnier et du P. Levavasseur (3).

Bien que cette consécration puisse se faire n'importe quel jour, on choisit d'ordinaire, pour cette cérémonie, un dimanche ou une fête. Elle s'accomplit presque toujours en même temps que la dédicace même de l'église. On pourrait consacrer les autels sans consacrer l'église ; mais, on ne saurait faire la dédicace d'une église sans y consacrer au moins un autel. Cette décision de la Congrégation des Rites (12 août 1854) a mis un terme aux controverses relatives à ces questions (4).

Dès la veille de la cérémonie, l'évêque place les reliques destinées à l'autel dans un petit vase ou dans une petite boîte de plomb, avec trois grains d'encens (1) et un acte authentique, ordinairement sur parchemin et conçu en ces termes: *MDCCCLXXX... die N...mensis N...episcopus N...consecravi altare hoc in honore sancti N...et reliquias sanctorum martyrum N...et N...in eo inclusi, et singulis Christi fidelibus, hodie unum annum, et in die anniversario consecrationis hujus modi ipsam visitantibus quadraginta dies de vera indulgentia, in forma Ecclesiæ consueta concessi.* L'évêque scelle le tout et dépose ces reliques, entourées de cierges allumés, dans une chapelle voisine du chœur. Le soir, on chante Matines et Laudes en l'honneur des saints dont les reliques sont contenues dans le vase. A Rome, ce vase a été bénit, bien que le *Pontifical* ne le prescrive pas. La coutume de passer la nuit en chantant des prières devant les reliques existait déjà au IVe siècle, puisque S. Ambroise en parle dans une lettre à sa sœur Marcelline (2).

Le jour de la consécration, la cérémonie s'ouvre par le chant des sept psaumes de la Pénitence.

Le pontife, revêtu d'une chape blanche, assisté d'un diacre et d'un sous-diacre, se rend à l'autel qui doit être consacré et reste à genoux pendant le chant des Litanies, où l'on répète par trois fois les noms des saints dont les reliques doivent être déposées dans l'autel. Quand ce chant est terminé, l'évêque procède à la bénédiction de l'eau grégorienne, ainsi appelée parce qu'on en attribue l'institution à S. Grégoire-le-Grand ; c'est un mélange de sel, d'eau, de cendre et de

1. *Orat. de bapt. Christi.*
2. Sozom. *Hist. eccles.*, l. II, c. XXV.
3. Crosnier, *Prières et cérémonies de la consécration d'une église d'après le Pontifical romain;* Levavasseur, *Cérémonies de la consécration des églises et des autels.*
4. Barbosa, Quarti, Tamburini, Ventriglia prétendaient qu'on ne peut point consacrer un autel dans une église qui n'est point consacrée ; l'opinion contraire était soutenue par Pasqualigo, Suarez, Ferraris, etc.

1. Ces grains d'encens mis avec les reliques rappellent tout à la fois les aromates de la sépulture de JÉSUS-CHRIST et la cassolette d'encens qu'on déposait dans les tombeaux des martyrs.
2. *Epist.* XXII.

vin que l'évêque bénit en prononçant diverses oraisons. Durand de Mende explique ainsi le symbolisme de cette cérémonie : « Quatre choses sont nécessaires pour la consécration de l'autel : l'eau, le vin, le sel et la cendre ; quatre vertus sont également requises, pour vaincre l'ennemi du salut : les larmes de la pénitence indiquées par l'eau, la générosité par le vin, la prudence dont le sel est le symbole, et enfin une humilité profonde désignée par la cendre. L'eau signifie encore l'humanité; le vin, la divinité qui a bien voulu s'unir à notre faible nature ; le sel, la sagesse de la doctrine du Sauveur ; la cendre rappelle les abaissements et la passion de Jésus-Christ (1). »

Pendant que le chœur chante le psaume *Judica me*, l'évêque trempe le pouce dans l'eau grégorienne et fait cinq croix sur l'autel, en commençant par le milieu et en disant à chaque croix : « Que cet autel soit sanctifié en l'honneur de Dieu Tout-Puissant, de la glorieuse Vierge Marie et de tous les Saints, sous le nom et en mémoire de saint N... » Puis il ajoute cette oraison : « Sainte Victime de propitiation, immolée sur l'autel de la croix pour notre salut, autel que le patriarche Jacob figurait, lorsqu'il érigea la pierre qui devait servir au sacrifice, et au-dessus de laquelle les portes du Ciel devaient s'ouvrir pour faire entendre les divins oracles; exaucez, Seigneur, nos supplications, afin que cette pierre, préparée pour recevoir d'augustes sacrifices, soit enrichie de l'abondance de votre sainteté, car vous n'avez pas trouvé indigne de votre majesté d'écrire votre Loi sur des Tables de pierre. »

Le *Pontifical* n'exige pas que les croix soient tracées au ciseau à l'endroit où le pontife doit faire les onctions. C'est là un usage français destiné à perpétuer le souvenir de la consécration. On le constate déjà au IVe siècle, tandis qu'on n'en trouve aucun vestige dans beaucoup de monuments postérieurs à cette époque (1). Il est assez probable que les croix grecques tracées par l'évêque durent être primitivement des X, lettre initiale du nom du Christ Χριστος (2). D'après les écrivains mystiques, les croix figurées aux cornes de l'autel représentent les quatre caractères de la charité du prêtre: l'amour de Dieu, l'amour de la perfection, l'amour des amis, l'amour des ennemis. Les cinq croix rappellent les cinq plaies du Sauveur, sources des grâces qui doivent découler de l'autel; ou bien encore la croix centrale indique le sacrifice que Jésus-Christ a consommé au milieu de la terre, c'est-à-dire à Jérusalem, tandis que les quatre autres croix figurent les quatre parties du monde sauvées par la vertu de la croix (3).

L'évêque fait sept fois le tour de l'autel dont il asperge la table avec un aspersoir d'hysope, trempé dans l'eau grégorienne, pendant que le chœur chante le psaume *Miserere*. Ce chant se trouve coupé en sept parties par l'antienne *Asperges me*. On connaît le symbolisme du nombre septenaire, employé d'ailleurs dans les aspersions du Judaïsme (4). Ici il rappelle spécialement les sept effusions du sang de Jésus-Christ depuis la circoncision jusqu'à l'ouverture de son côté; les sept dons du Saint-Esprit qui doit sanctifier les oblations de l'autel, et les sept sacrements qui tirent leur vertu du sacrifice de la croix, perpétué sur nos autels.

Le pontife, après avoir bénit le ciment délayé avec l'eau grégorienne, va processionnellement chercher les reliques et les dépose à côté de l'autel, sur une table, au milieu de cierges allumés. Après le chant des psaumes CXLIX et CL, le consécrateur trempe son

1. *Ration. divin. offic*, l. I, c. VII.

1. S. Germain, évêque d'Auxerre, raconte la légende, consacrait un autel à Angoulême; les croix qu'il y marquait avec l'huile sacrée se gravèrent dans la pierre, comme si son doigt eût été un burin qui les entaillât. — Bolland., *Act. Sanct.*, t. VII Julii.

2. V. Davin, *La Capella greca*, ap. *Revue de l'Art Chrétien*, t. XXVI, p. 395.

3. G. Durand, *Ration. divin. offic.*, l. I, c. XVII.

4. *Levit.*, c. IV, 5, 16; XIV, 7, 16, 51.

pouce dans le Saint-Chrême et fait une onction aux quatre angles du sépulcre où doivent être déposées les reliques, puis au-dessous de la pierre qui doit les clore; il enduit cette plaque de ciment et en commence le scellement qu'achève un maçon.

La boîte aux reliques, munie d'un couvercle, liée d'un ruban rouge en croix et scellée du sceau épiscopal, doit contenir un parchemin attestant la consécration de l'autel et la liste authentique des reliques. Il doit y en avoir de deux saints martyrs au moins, pour justifier les paroles que le prêtre prononce en commençant la messe: *Quorum reliquiæ hic sunt.* Aux reliques des martyrs, on joint ordinairement celles de quelques saints non martyrisés.

La Congrégation des Rites a décidé (7 septembre 1630) qu'on pouvait se servir des reliques des saints dont on ne connaît pas les noms, pourvu qu'elles soient authentiques; quant à celles des simples bienheureux, il faudrait une concession spéciale du Saint-Siège, puisque leur culte repose sur une permission de l'Église et non sur un commandement.

Au point de vue historique, les reliques mises dans l'autel rappellent qu'on ne célébrait jadis les saints mystères que sur le corps d'un martyr. Toutes les cérémonies transportent nos souvenirs au temps des ensevelissements dans les catacombes: les grains d'encens, aromates de ces dépouilles saintes, l'office récité pendant la nuit, la procession triomphale, la mise dans le *sépulcre* et jusqu'au scellement fait avec du mortier. Au point de vue symbolique, cette addition de reliques marque l'union intime de Jésus-Christ avec les saints qui ont participé à ses souffrances; les fidèles par excellence, c'est-à-dire les martyrs, restent cachés en Jésus-Christ dont l'autel est la figure, jusqu'au jour de sa manifestation triomphante.

L'opération du scellement terminée, l'évêque fait une onction en forme de croix sur la pierre de clôture et encense l'autel sur tous ses côtés. Ces encensements sont continués par un prêtre thuriféraire, pendant que le consécrateur fait cinq onctions sur l'autel, dans l'ordre que nous avons indiqué plus haut, d'abord avec l'huile des catéchumènes, puis avec le Saint-Chrême. Ensuite, il verse de ces deux saintes huiles qu'il étend avec la main sur toute la table; enfin, après le chant du psaume LXXXVI, il prononce cette oraison: « Prions le Seigneur, nos très chers Frères, afin qu'il daigne bénir et sanctifier cette pierre sur laquelle nous avons répandu l'huile de l'onction sainte, pour que le peuple y dépose ses vœux et ses sacrifices; que cette onction soit faite au nom de Dieu, afin qu'il puisse recevoir les vœux du peuple fidèle et que nous-même, offrant ce sacrifice de propitiation sur cet autel consacré par l'onction sainte, nous méritions les faveurs de notre Dieu, par Jésus-Christ Notre-Seigneur, etc. »

Ces onctions se font à l'imitation de celles que Jacob, après sa vision, fit sur la pierre commémorative qu'il avait érigée; elles indiquent l'onction spirituelle opérée dans l'âme par les saints mystères. S. Remi d'Auxerre explique ainsi (1) la multiplication des onctions:

« Pourquoi ces onctions trois fois répétées, deux fois avec l'huile des catéchumènes et une fois avec le Saint-Chrême? Les dons du Saint-Esprit sont multipliés à l'infini; mais il y a trois vertus principales que l'Église catholique regarde comme indispensables et sans lesquelles on ne peut être sauvé. C'est la Foi, l'Espérance et la Charité. Comme ce divin Esprit enrichit les hommes de ces trois vertus, il orne l'autel d'une triple onction. Les deux premières n'ont pas la même valeur que la troisième qui est incontestablement d'un prix plus relevé; c'est parce que la Foi et l'Espérance, toutes nécessaires qu'elles soient, sont loin d'égaler la Charité, qui est la plus précieuse de toutes,

1. *De dedicat. eccles.*, c. VII.

d'après l'apôtre S. Paul. La Foi et l'Espérance cesseront un jour d'exister, mais le règne de la Charité ne cessera jamais. »

L'évêque, après avoir bénit et aspergé des grains d'encens, les dispose en forme de croix sur les cinq croix de l'autel, et, sur chacune d'elles, il place des croix de cire qu'il allume par les quatre bouts, afin que l'encens brûle. Ces grains d'encens enflammés, image de la prière, indiquent que c'est par la croix et les mérites de Jésus-Christ que nos supplications peuvent être agréables à Dieu.

Quand les petites bougies sont éteintes, un prêtre recueille dans un vase, pour être jetés dans la piscine, les restes de l'encens et de la cire. C'est alors que le pontife chante cette belle préface: « Il est véritablement juste et raisonnable, il est équitable et salutaire de vous rendre grâces en tout temps et en tous lieux, ô Seigneur très saint, Père tout-puissant, Dieu éternel et plein de miséricorde, vous dont on ne connaît ni le commencement ni la fin, qui avez voulu être aussi grand que vous êtes, c'est-à-dire un Dieu admirable par sa sainteté et dont le ciel et la terre ne peuvent contenir la majesté. Nous vous bénissons et, humblement prosternés à vos pieds, nous vous conjurons d'agréer cet autel comme vous avez agréé celui d'Abel qui, par sa mort, avait figuré ce mystère du salut, quand, immolé par son frère, il l'avait oint et consacré par son sang innocent. Agréez cet autel, ô Seigneur, comme vous avez agréé celui que notre père Abraham, qui mérita de vous voir, éleva et consacra après avoir invoqué votre nom, et sur lequel votre prêtre Melchisédech figura par ses offrandes le sacrifice glorieux de la Loi nouvelle. Agréez cet autel, ô Seigneur, comme vous avez agréé celui sur lequel Abraham, père de notre foi, n'hésita point à placer son fils Isaac, ni à croire à votre parole; sur lequel on vit paraître le symbole du mystère salutaire de la Passion du Sauveur, par l'oblation du Fils et l'immolation de l'Agneau. Agréez cet autel, comme vous avez agréé celui qu'Isaac dédia à votre majesté, quand il trouva les sources vives et fécondes du puits qu'il appela *Puits de l'abondance.* Agréez cet autel, ô Seigneur, comme vous avez agréé la pierre qui servit d'oreiller à Jacob, quand il vit pendant son sommeil les anges qui montaient et descendaient à l'aide d'une échelle mystérieuse. Agréez cet autel, ô Seigneur, comme vous avez agréé celui que Moïse purifia pendant sept jours, et qu'il nomma le *Saint des Saints* à la suite du céleste entretien qu'il eut avec vous. C'est vous qui lui avez fait entendre ces paroles: *Que celui qui aura touché cet autel soit considéré comme sanctifié.* Que les dons qui y seront déposés le soient par des mains innocentes; qu'avant tout on immole l'orgueil, on sacrifie la colère; que la luxure et toute passion impure soient frappées à mort; que le sacrifice de la chasteté remplace celui des tourterelles, et le sacrifice de l'innocence celui des petits des colombes. »

Après le chant du psaume LXVII, l'évêque fait, avec le Saint-Chrême, une croix aux quatre angles de la jonction de la table d'autel avec sa base. Des ministres engagés dans les Ordres frottent et essuient l'autel. L'évêque, s'étant purifié les mains avec de la mie de pain, procède ensuite à la bénédiction des nappes et des ornements, ce dont nous parlerons plus tard.

La consécration des autels portatifs ou pierres d'autel qu'on doit encastrer ou poser sur une table non consacrée est beaucoup moins solennelle; elle se fait d'ordinaire à la chapelle de l'évêché. La pierre doit avoir de douze à quinze centimètres de profondeur. On ferme ce sépulcre au moyen d'une petite pierre convenablement taillée, et on la scelle avec du ciment bénit. En France, ces pierres sacrées, qui ne devraient exister qu'à l'état d'exceptions, sont devenues d'un usage très commun. Gattico croit, contre l'avis de

Thiers, que la consécration des autels portatifs est aussi ancienne que celle des autels fixes [1]. Il nous paraît impossible de produire des textes décisifs à cet égard, car, lorsque les anciens auteurs nous parlent de consécrations, ils ne spécifient guère si les autels sont fixes ou portatifs. Toutefois ces derniers sont expressément désignés par le V. Bède, par Hincmar, par le VI^e Synode et par un concile de Mayence (888).

Une controverse s'éleva au XI^e siècle sur le point de savoir si les pierres d'autel devaient être consacrées seulement après qu'elles étaient fixées à la table, ou si la cérémonie pouvait se faire auparavant. S. Yves de Chartres et S. Anselme de Cantorbéry soutinrent la première opinion, qui n'a point prévalu

Que l'autel soit portatif ou fixe, sa consécration est réservée exclusivement aux évêques. Toutefois le Saint-Siège, par un privilège spécial, concède ce pouvoir à de simples prêtres, surtout aux missionnaires qui évangélisent des contrées lointaines. Cette faveur fut accordée, en 1489, par Innocent VIII, à l'abbé du Mont-Cassin et à quatre autres abbés bénédictins ; en 1522, par Adrien VI, aux provinciaux des Frères Mineurs dans les Indes; en 1549, par Paul III, aux Jésuites missionnaires; en 1591, par Grégoire XIV, à tous les abbés cisterciens d'Espagne. Pie VI permit plusieurs fois à des prêtres séculiers de consacrer des pierres d'autel, pourvu que ce fût avec du Saint-Chrême bénit par un évêque catholique.

La consécration d'un autel se fait par un seul ministre. Cependant l'histoire ecclésiastique nous fournit divers exemples de plusieurs évêques intervenant dans cette cérémonie. Une inscription de l'église de la *Navicella*, à Rome, constate que les deux autels latéraux ont été consacrés chacun par deux cardinaux, tandis que Benoît XIII consacrait lui-même le Maître-Autel [1]. Un bas-relief de Tarascon (XII^e s.) représente deux évêques mitrés et crossés, consacrant un même autel avec les huiles saintes contenues dans deux petits vases.

Chaque autel a sa fête propre en l'honneur du saint dont il porte le nom. On ne doit pas en dédier à un saint qui est déjà titulaire de l'église, ni à un simple bienheureux, si ce n'est en vertu d'un indult apostolique.

En diverses contrées, notamment à Venise, des autels sont placés sous le vocable de prophètes et de saints de l'Ancien-Testament; mais, pour leur dédier de nouveaux autels, il faut l'autorisation du Saint-Siège, depuis le décret rendu à cet égard, le 3 août 1697, par la Congrégation des Rites.

En France, des motifs souvent bien futiles font changer le vocable des autels; le simple caprice d'un curé dépossède le titulaire de ses droits et bouleverse la tradition.

Le concile de Trèves, en 1310, ordonna qu'à chaque autel, une peinture, une sculpture ou une inscription indiquât à quel saint l'autel est voué : voilà une excellente prescription à laquelle, malheureusement, on ne se conforme pas toujours.

Outre le patron liturgique, l'autel peut avoir un patron dans le sens canonique; ce patron est celui qui a fondé ou qui entretient l'autel; il jouit de certains privilèges, comme d'en nommer le chapelain desservant, d'apposer ses armes et son nom sur le retable et d'avoir un caveau de sépulture en avant de l'autel; c'est ce qui a souvent lieu en Italie.

Trois principales causes font perdre aux autels leur consécration: 1° la séparation de la table d'avec la base ou ses supports; 2° une fracture considérable ou une grande diminution de la table; 3° la violation du sépulcre des reliques. Ces deux dernières causes s'appliquent à l'autel portatif aussi bien quà l'autel fixe. Il est bien des cas où le doute

1. *De orator. domest.*, 2^e édit., p. 362.

1. *Analecta juris pontif.*, t. 1, col. 3436.

peut surgir. Par exemple, un autel perd-il sa consécration, s'il est brisé à ses quatre coins? Les théologiens sont partagés à cet égard (1). Que faut-il faire quand le sépulcre, renfermant des reliques, n'est plus ou n'a jamais été revêtu du sceau épiscopal en cire d'Espagne? La Congrégation des Rites a mis un terme aux controverses relatives à cette question, en distinguant trois cas différents (2): 1° lorsque la pierre sacrée, quoique entière, a été placée dans un endroit où elle n'était plus employée au saint sacrifice, par là même qu'on n'a plus de preuve de l'authenticité des reliques, on ne doit plus s'en servir pour dire la messe; 2° lorsque, au contraire, l'autel portatif est entier, les reliques bien closes, et qu'il a toujours fait partie d'un autel où l'on pouvait dire la messe, on peut continuer à s'en servir; 3° si l'autel avait réellement perdu sa consécration, il ne suffirait pas d'y mettre des reliques, mais on devrait le consacrer de nouveau.

Nous terminerons cet article par quelques mots sur la consécration des autels chez les communions dissidentes. Elle se fait très solennellement dans tout l'Orient. En Russie, l'autel qu'on doit consacrer est placé au milieu du sanctuaire, en face de la porte royale de l'iconostase. Les prêtres officiants y clouent un recouvrement au chant des psaumes CXLV et XXII ; ce recouvrement est assujetti aux piliers voisins au moyen de quatre clous rappelant ceux de la crucifixion, et d'une sorte de mastic odorant, en mémoire des aromates dont fut oint le corps de JÉSUS-CHRIST, détaché de la croix. Quand l'autel a été lavé d'eau parfumée, l'évêque l'enduit de Saint-Chrême. Cet autel est ensuite revêtu d'une housse en toile blanche, puis d'une riche étoffe en brocart. On y place alors le livre des Évangiles, la croix et l'*antimensium* dans lequel on dépose des reliques; on en met aussi sous l'autel. Cette consécration se termine par une série de prières pour le souverain régnant, le saint-synode et tous les chrétiens (1).

Les Orientaux remplacent nos pierres d'autel par l'*antimensium*, petite nappe de soie dont une poche contient de la poudre de reliques. L'évêque en consacre plusieurs à la fois; il les trempe dans du vin en récitant le psaume *Asperges me*, y marque trois croix avec le Saint-Chrême, y introduit quelques parcelles de reliques et célèbre ensuite la sainte messe. C'est sur cet *antimensium* que doivent être déposés les éléments du sacrifice (2).

Les Protestants n'admettent point la consécration des autels, ni des vases, ni des linges sacrés; ils ne voient là qu'un reste du culte lévitique aboli par l'Évangile. Les églises réformées de France ont des prières spéciales pour la consécration d'une église (3), mais il n'y est pas fait mention de la table sainte.

## Article IX. — Sainteté et privilèges des autels.

L'AUTEL, par là même qu'il a été consacré, qu'il est le théâtre des plus augustes mystères, qu'il est le centre et le résumé de la Religion, qu'il est la raison d'être de l'église qui l'abrite, a toujours été revêtu d'un caractère de sainteté qu'ont proclamé tous les Pères. « Le saint autel, dit S. Grégoire de Nysse (4), est fait d'une pierre commune, semblable à celles qui servent à la construction de nos maisons; mais, parce qu'elle a été consacrée et dédiée au culte de Dieu et qu'elle a reçu une bénédiction particulière, elle est devenue une table sainte, un autel sacré, qui ne peut être

1. Oui, disent Antonin, Sylvestre, Armilla, Henriquez, Azor, Réginald, Bonacina, Barbosa, etc. Non, prétendent Layman, Palaus, le cardinal Lugo, Tamburini, Quartus, Pasqualigo, etc.

2. Nos 4805, 5037, 5162.

1. Boissard, *l'Église de Russie*, t. I, p. 460.

2. Goar, *Eucol.* p. 649.

3. Bersier, *Liturgie à l'usage des Églises réformées*, p. 277.

4. *Orat. in bapt. Christ.*

touché que par les prêtres et avec respect. » Tous les écrivains ecclésiastiques ont considéré l'autel comme la figure de JÉSUS-CHRIST dont S. Paul (*Ephes.* II, 20) a dit qu'il est «la pierre principale et angulaire». Guillaume Durand, dont on sait le goût raffiné pour le symbolisme, ne manque pas d'examiner l'autel à tous ses points de vue mystiques. « Premièrement, nous dit-il(1), l'autel signifie la mortification des sens, c'est-à-dire notre cœur dans lequel les mouvements de la chair sont consumés par l'ardeur du Saint-Esprit. En second lieu, l'autel figure l'Église spirituelle; ses quatre coins sont les quatre parties du monde sur lesquelles l'Église étend son empire. Troisièmement, il est l'image du CHRIST, sans lequel aucun don ne peut être offert d'une manière agréable au Père; aussi l'Église a-t-elle coutume d'adresser ses prières au Père par l'entremise du CHRIST. Quatrièmement, c'est la figure du corps de Notre-Seigneur. Enfin, l'autel représente la table sur laquelle le Sauveur but et mangea avec ses disciples. » D'autres liturgistes du moyen âge ajoutent que les quatre angles de l'autel représentent les quatre évangélistes ou les quatre vertus cardinales.

L'autel est si bien la figure de JÉSUS-CHRIST que, le Jeudi-Saint, il est complètement dépouillé et lavé avec du vin et de l'eau, parce que le Sauveur, la veille de sa Passion, abandonné des siens, dépouillé de ses vêtements et de sa gloire apparente, fut laissé nu et sans défense aux mains de ses ennemis (2).

C'est parce que l'autel est saint que les canons défendent de le démolir, quelle que soit sa vétusté, sans la permission de l'évêque; que Nicéphore permet aux vierges seulement de l'approcher, et non pas aux femmes mariées (3); qu'on le considère comme profané quand on y a offert un sacrifice païen ou qu'il a été souillé par un homicide (1); qu'on le couvre de linges précieux; qu'on l'abrite par un *ciborium* et qu'on le protège par un cancel de l'approche des simples fidèles.

Le respect dont on honorait les autels a été quelquefois exploité par la fourberie et la superstition. En Afrique, des imposteurs promenaient partout des autels qu'ils présentaient faussement pour des monuments des martyrs, ce qui donna lieu à une condamnation de la part du IVe concile de Carthage. Au VIIe siècle, le XIIIe concile de Tolède proscrivit un autre abus qui consistait à dépouiller complètement un autel pour intercéder de plus près, disait-on, le saint dont les reliques y étaient contenues.

La sainteté des autels leur a fait accorder tout à la fois des privilèges religieux et des privilèges civils; parlons d'abord des premiers.

On appelle *privilégié* l'autel auquel le Saint-Siège a attaché une indulgence plénière en faveur du défunt pour lequel on dit la messe, à un jour déterminé ou bien à quelque jour que ce soit. Ce privilège est tantôt perpétuel et tantôt renouvelable tous les sept ans. La faveur d'un autel privilégié n'autorise pas à y célébrer des messes funèbres les jours auxquels les rubriques le défendent. M. Littré donne donc une définition doublement fausse, en disant que l'autel privilégié est celui « où il est permis de dire la messe des morts, le jour qu'on ne peut pas la célébrer aux autels qui ne sont pas privilégiés ».

Les écrivains des deux derniers siècles ne font remonter l'origine des autels privilégiés qu'en 1563, époque où Grégoire XIII

1. *Ration. divin. offic.*, l. I, c. II.
2. Honorius, *Gemma animæ*, l. III, c. LXXXIV.
3. Can. 106, *apud* Card. Pitra, *Juris Eccles. græc. Hist. et Monum.*, t. II, p. 338.

1. Chez les Syriens, une table d'autel sur laquelle les Arabes auraient fait un repas ne pouvait plus désormais servir au saint sacrifice. — Jacques d'Edesse, *Resolut. canon.*, n° 25. *ap.* Lamy, *De Syror. fide*, p. 127.

accorda cette faveur aux Carmes de Besançon et de Sienne. Il est certain qu'un privilège de ce genre avait été concédé par Jules III, le 1er mars 1551. Aujourd'hui on croit plus généralement que l'origine de cet usage remonte au pape S. Grégoire-le-Grand qui fit célébrer à Rome, dans l'église de son monastère, trente messes consécutives pour l'âme d'un religieux. Toujours est-il que Pascal I, élu en 817, accorda un autel privilégié à l'église Ste-Praxède, ce qu'atteste encore aujourd'hui une inscription de ce sanctuaire (1).

C'est au XVIe siècle que se propagèrent les autels privilégiés, d'abord chez les ordres mendiants, et ensuite chez les autres réguliers. Par une constitution datée du 24 mai 1688, Innocent XI décréta que toutes les messes célébrées sur les autels privilégiés aux jours où il n'est point permis d'en dire de *Requiem*, peuvent s'appliquer avec les mêmes indulgences que si l'on avait célébré la messe des morts. Benoît XIII, par sa bulle *Omnium saluti* du 20 juillet 1724, a attaché un privilège perpétuel et quotidien à un autel quelconque désigné respectivement par le patriarche, l'archevêque ou l'évêque, dans son église patriarcale, métropolitaine ou épiscopale. Clément XIII accorda la même faveur à toutes les églises paroissiales, mais à la condition que le privilège serait renouvelé tous les sept ans ; de plus, par un décret du 19 mai 1761, il déclara privilégiées toutes les messes qui sont célébrées le 2 novembre, jour de la Commémoration des fidèles trépassés, comme si elles étaient dites à un autel privilégié. Pie VII a privilégié les autels des églises où le Saint-Sacrement est exposé en forme de *Quarante Heures* et pendant toute la durée de l'exposition.

1. Quicumque celebraverit vel celebrari fecerit quinque missas pro anima parentis vel amici existentis in purgatorio, dictus Paschalius dat remissionem plenariam per modum suffragii eidem animæ.

L'autel du Rosaire est privilégié pour tous les prêtres qui font partie de la confrérie du Rosaire. On nomme *grégorien* l'autel qui jouit des mêmes indulgences que celui de S. Grégoire, à l'église de Saint-Grégoire au *Cœlius*.

A Rome, les autels privilégiés les plus renommés sont ceux de Saint-Grégoire-sur-le *Cœlius*, de Saint-Sébastien-hors-les-Murs, des Saints-Côme-et-Damien, de Saint-Laurent-hors-les-Murs et de Sainte-Anastasie. A Saint-Pierre-du-Vatican, il y a sept autels auxquels les Souverains Pontifes ont attaché les mêmes indulgences que l'on gagne en visitant les sept principales églises de Rome. Ce privilège des sept autels a été accordé à un certain nombre d'églises de la catholicité, mais seulement une fois par mois.

A Rome, les autels privilégiés sont désignés par cette inscription : *Altare privilegiatum quotidianum perpetuum;* ou bien : *Altare privilegiatum pro defunctis.* Les mots *Altare Gregorianum* indiquent ceux qui jouissent du privilège de l'autel de Saint-Grégoire-sur-le-*Cœlius*. Quand le Pape accorde l'indulgence des sept autels de la basilique de Saint-Pierre ou simplement l'indulgence adhérente à l'un de ces autels, on inscrit ces mots : *Unus ex septem.*

Le privilège est personnel quand il est accordé, pour certains jours de la semaine, à un prêtre qui gagne l'indulgence en célébrant à n'importe quel autel (1).

En France, sous le règne du Gallicanisme, certaines cathédrales (Paris, Lyon, Sens, Chartres, etc.) ont persisté à ne pas vouloir d'autel privilégié. A la grande Révolution, la suppression des ordres religieux qui jouissaient, la plupart, de ces privilèges liturgiques, fit presque tomber dans l'oubli la signification de cette faveur. Ce n'est guère que

1. Nous avons emprunté un certain nombre de ces renseignements à deux excellents articles publiés par Mgr Barbier de Montault dans les tomes VIII et XII des *Analecta juris Pontificii.*

depuis 1850 que les catholiques de France et d'Allemagne ont attaché à cette question l'importance qu'elle mérite.

Il est un autre genre de privilège qu'on pourrait appeler d'exclusion, dont jouissent certains autels-majeurs. Ainsi ceux des quatre basiliques patriarcales de Rome sont uniquement réservés au Souverain-Pontife. Toutefois, par une concession faite en l'an 1300 par Boniface VIII, l'abbé bénédictin de St-Paul, quand il a été ordonné prêtre par le Pape, peut dire la messe au grand autel de St-Paul-hors-les-Murs. Cette même faveur est quelquefois aussi accordée, par un bref pontifical, pour les quatre basiliques majeures, à des cardinaux, à des évêques et même à de simples prêtres.

Autrefois, lorsqu'un évêque avait dit la messe à un autel, aucun autre prêtre ne devait, ce jour-là, y célébrer. C'est une décision que formulait, au VI^e siècle, le synode d'Auxerre.

Dans les siècles passés, l'autel, outre ses droits religieux, jouissait d'un important privilège connu sous le nom de *droit d'asile.*

Dès la plus haute antiquité, les lieux qu'étaient censées habiter les divinités, et tout spécialement les autels, étaient réputés inviolables. Il était donc naturel que ceux qui étaient poursuivis par la justice humaine ou par les haines populaires allassent y chercher un refuge assuré. Les lois réglèrent cette coutume en tâchant de concilier les droits de la justice avec le respect dû aux lieux saints.

On comprend qu'un privilège aussi général ait été transporté à l'autel du vrai Dieu et plus tard à toutes ses dépendances. Dès le règne de Constantin, on pensa que poursuivre un criminel dans le lieu saint, c'était transporter la souveraineté humaine sur un domaine où Dieu seul doit régner en maître absolu.

Le droit d'asile, d'après une loi de Théodose-le-Jeune, (431) comprenait l'intérieur de l'église et aussi l'enceinte où étaient situées les maisons sacerdotales, les galeries, les jardins, les bains, etc. Au moyen âge, ces immunités s'étendirent aux cimetières, aux croix, aux cloîtres, aux monastères, aux hôpitaux, etc ; mais la source du droit d'asile, le vrai *palladium*, ce fut toujours l'autel dont le coupable allait embrasser les colonnes.

Sous la domination franque, le privilège d'asile s'entoura des prérogatives et des attributs d'un droit positif. Plus tard les capitulaires, les ordonnances royales, et les conciles (1) réglèrent toutes les questions contestées, jusqu'à ce que Grégoire XIV, dans la constitution qui porte son nom, réunit en un seul corps de doctrine tous les principes qui régissaient ce privilège.

L'entraînement des passions populaires, aussi bien que la volonté despotique des puissants, portait parfois de graves atteintes à ce que l'on considérait comme un droit sacré : aussi fut-on obligé d'édicter des peines sévères contre les violateurs de ces immunités. Les lois de Valentinien, d'Honorius et de Théodose en font un crime de lèse-majesté ; un capitulaire de Charlemagne le punit de la peine de mort. De leur côté, les conciles prononcent, contre les infracteurs, l'excommunication *ipso facto* et les privent, s'il y a lieu, de leurs fiefs ecclésiastiques (2).

Les exceptions au droit d'asile, qui devaient se multiplier d'âge en âge, ont existé dès les temps anciens. L'empereur Arcadius exclut de ce bénéfice les Juifs qui feignent de se convertir et qui vont près des autels chercher un refuge contre les poursuites de leurs créanciers. Justinien en exclut les homicides, les adultères et les ravisseurs de vierges.

1. Conciles de Tuluges (1041), de Lillebonne (1080), de Clermont (1095), de Rouen (1096), d'Avignon (1209), de Cologne (1260), etc.

2. Conciles de Vaucluse (441), d'Orléans (VI^e siècle), de Ruffec (1258), de Montpellier (1258), de Saint-Quentin (1271), de Bourges (1276), etc.

Des écrivains du XVIIIe siècle ont prétendu à tort que l'asile assurait l'impunité des coupables ou bien qu'il les rendait justiciables du juge ecclésiastique. Ce ne fut jamais là l'esprit du droit canonique. Quand la justice civile ne pouvait pas saisir le coupable quittant momentanément son refuge, elle finissait par l'obtenir des mains de l'Église, moyennant promesse de ne lui faire subir ni la mutilation ni la mort.

Dans certaines églises du moyen âge, un siège, nommé *pierre de la paix*, était réservé, pour les réfugiés, près de l'autel. Ailleurs le simple anneau d'une porte devenait une sauvegarde pour le poursuivi. Il était interdit au réfugié de conserver ses armes dans l'église, d'y manger et d'y dormir. Il devait se tenir dans une pièce spéciale qui, dans un certain nombre de monastères et d'églises, portait le nom d'*asile*.

Le droit d'asile, battu en brèche dès le XIVe siècle, fut aboli, en matière civile, par l'ordonnance de Villers-Cotterets (1539); en matière criminelle, il tomba bientôt en désuétude. De leur côté les Souverains-Pontifes s'efforcèrent de détruire les nombreux abus qui se multipliaient. Grégoire XIV, en 1591, et plus tard Benoît XIII, Clément XII et Benoît XIV restreignirent de plus en plus les catégories de crimes qui pouvaient bénéficier du droit d'asile.

On ne pourrait citer que quelques rares vestiges de l'ancien droit d'asile, par exemple l'article 781 du Code de procédure civile qui interdisait d'arrêter un débiteur dans les édifices consacrés au culte, et un article du dernier concordat d'Autriche ainsi conçu : « Pour l'honneur de la maison de Dieu, l'immunité des temples sera respectée, autant que la sécurité publique et les exigences de la justice le permettront. »

Il y eut sans doute de nombreux abus dans le droit d'asile, et nous ne devons pas regretter qu'il ait disparu ; mais on doit convenir que l'origine en fut très respectable. « Après la chute de l'empire franc, dit M. de Beaurepaire (1), plusieurs souverainetés et diverses coutumes se partagèrent le pays. La Révolution qui mettait fin à l'existence d'un pouvoir central livrait les peuples à l'arbitraire de petits despotismes et à une guerre incessante. Au milieu de cette anarchie qui marque le plus haut degré de l'influence barbare, un ardent besoin de repos s'empara de tous les cœurs. Le sentiment religieux qui avait fait établir des temps de trève à l'action régulière de la justice, produisit alors des effets plus étendus et vraiment extraordinaires. Quelques esprits généreux avaient rêvé l'existence d'une paix perpétuelle. Cette prétention exagérée n'eût pu aboutir à aucun résultat. Il fallut se réduire à continuer, sur une plus vaste échelle, ce qu'on avait fait précédemment. Ne pouvant soustraire le pays tout entier à l'empire de la violence, ni garantir à tous les temps et à tous les lieux cette sécurité continuelle qui n'appartient qu'à la civilisation, on l'accorda à autant de lieux et autant de jours qu'il fut possible de prendre. Cette spécialité de faveurs, fort remarquable, qui n'a pu arriver que dans des temps désastreux, était l'unique moyen d'assurer quelque calme à une société aussi profondément troublée. »

Nous ne devons pas négliger d'ajouter

1. *Essai sur l'asile religieux*, article inséré dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, troisième série, t. V, p. 151. Sur le droit d'asile, on peut consulter les ouvrages suivants : G. Goetz, *Dissert. de asylis*, Ienœ, 1660, in-4° ; Mœbius, Ασυλογια *seu Ebraeorum, Gentilium et Christianorum asyles*. Lips., 1673, in 4° ; Carlhom, *de asylis*, Upsal, 1687, in-8° ; Lynckner, *Dissertatio de juribus templorum*, Francfort, 1698, in-4° ; Wildvogel, *de juribus altarium*, Ienæ, 1716 ; Engelbrecht, *de injusta asylorum immunitatisque ecclesiarum ad crimina dolosa extensione*, Helmst., 1720, in-4° ; *Discussion historique juridique et politique de l'immunité réelle des églises*, in 12, s. d. ; De Guasco *le droit d'asile*, 2 vol. in-12 ; Teulet, deux articles dans la *Revue de Paris*, 1834 ; Michelet, *Origines du droit*, p. 324 ; Wallon, *Du droit d'asile*, in-8° ; Proost, *Hist. du droit d'asile religieux en Belgique*, dans le *Messager des sciences historiques*, 1868 et 1869, et dans les *Annales de l'Académie d'Archéol. de Belgique*, t. XXXVI, 1880.

que, par un autre genre de privilège, l'autel assurait toute sécurité aux choses qu'on y venait déposer en temps de guerre et de révolutions, pour les mettre hors de danger, et qu'il rendait inviolable le contrat qu'on y signait. « C'est au coin de l'autel, dit M. Guerard [1], que les affranchissements étaient célébrés, de manière que le serf, après avoir trouvé dans le temple, un asile contre l'emportement de son maître, venait encore y recevoir le bienfait de la liberté. »

1. *Cartulaire de Notre-Dame de Paris*, p. XXIII.

*(A suivre.)*

L'abbé J. Corblet.

# Le nu dans la statuaire et la peinture.

N allemand célèbre, Guillaume de Humboldt, admirateur fervent de l'art antique et surtout de la statuaire des Hellènes, dissertant, un jour, des mérites d'une petite collection de marbres formée par ses soins, et composée en grande partie de figures court vêtues, disait : « l'Art, déjà, est un voile. » On eût pu lui répondre que, malgré le talent qui se manifeste dans la plastique des Grecs et peut-être même à cause de celui-ci, l'art est une autre réalité. Il en est ainsi, en effet, des œuvres de la statuaire de toutes les époques. Elles ont quelque chose de matériel, de tangible, qui s'impose à la vue, parle aux sens et dont le contact est loin d'être indifférent pour les sentiments les plus délicats. L'art, on l'a dit souvent, est surtout un langage. Il ne saurait donc être indifférent à l'âme à laquelle ce langage est parlé, d'être élevée aux hauteurs de l'idéal ou ramenée aux abaissements d'une nature déchue. Il ne saurait être indifférent, au chrétien particulièrement, de voir, sans autre voile que le prestige d'un talent aussi raffiné et aussi maître de la matière qu'on voudra le supposer, ce qui, dans la réalité, outrage la pureté du cœur et blesse la chasteté.

Toutefois il est vrai de dire que, dans les monuments de l'art antique, la nudité a quelque chose de moins choquant que dans l'art issu de la civilisation chrétienne. Ils sont au moins exempts de l'esprit de révolte contre des lois que leurs auteurs ignoraient. On comprend que pour les Phidias et les Praxitèle, la nudité, à certain point de vue, ait pu être l'emblème de l'innocence, quoique même chez les Grecs et les Romains, la pudeur fût en honneur. Mais chez les peuples chrétiens, le nu ne saurait guère être autre chose que le symbole de la bestialité, la livrée exceptionnellement autorisée du mal.

Aussi, c'est avec un instinct très sûr, à la fois, et très délicat, — instinct basé d'ailleurs sur les préceptes de la foi, — c'est avec un soin extrême que l'art développé sous l'influence du christianisme, a repoussé la représentation du nu. Pendant tout le cours du moyen âge, le nu n'apparaît dans les œuvres de la statuaire et de la peinture que pour caractériser le mal, et lorsqu'il ne peut être évité par les exigences du fait historique à reproduire. A ces époques inspirées, où l'art cherche la forme qui convient le mieux à l'expression de l'idée chrétienne, il s'est effrayé de l'aspect de la nudité, pénétré, semble-t-il, des sentiments de nos premiers parents s'apercevant pour la première fois de leur état, après la malédiction, conséquence de leur infidélité. On voit Adam et Ève, grelottant, pour ainsi dire, au portail des cathédrales, rappelant le péché originel, la faute héréditaire, et cachant mal, sous quelques feuilles de figuier, leur honteuse et coupable nudité. Ce n'est que pour eux, ce n'est que pour Satan et son cortège d'anges déchus conduisant les damnés aux enfers, ce n'est que pour les maudits, les esclaves des sept péchés capitaux, que le ciseau vengeur de l'imagier crée des figures d'une nudité à peu près complète. Et alors, — on a prétendu que c'est impuissance, mais nous croyons que c'est plutôt répulsion profondément sentie, — cette nudité n'a aucun charme, aucune grâce; on ne peut jamais y reconnaître un piège tendu aux sens du spectateur. Loin de répandre sur elle ce voile d'un art plein d'élégance et de réticences calculées dont parle l'homme d'État que nous venons de citer, l'artiste s'attache, au contraire à rendre le côté ridicule de cette nudité. Il cherche à faire ressortir la hideur physique, pour lui

l'image de la laideur morale, réservant ses efforts pour atteindre à la beauté et à l'idéal, pour faire jaillir de la pierre ces figures aux longues et chastes draperies qui, debout dans les ébrasements du portail, représentent la sainteté.

Ainsi le voulait l'Église. En opposition directe et éternelle avec le paganisme, ses appétits et ses sensualités, l'Église, mère austère et vigilante, prescrivait à l'artiste d'éviter la nudité dans l'image, de même qu'elle commandait au fidèle d'éviter la nudité dans la réalité de la vie. Et l'artiste obéissait. Aussi, lorsque pour répondre aux exigences que nous venons d'indiquer, lorsque pour se conformer aux textes écrits, il fallait faire apparaître la nudité, notamment dans les scènes de l'Ancien Testament, l'imagier se rappelait que, presque toujours, le péché se trouve dans le voisinage des scènes de cette nature. Il se rappelait l'histoire de Noé, de la femme de Putiphar, de Bethsabée, de Suzanne etc.

Mais, c'est surtout dans l'image des personnes de la Sainte Trinité, dans celle des saints que l'artiste évitait avec le plus de soin ce qu'il eût considéré à la fois comme une inconvenance et une profanation. Son ciseau et son pinceau étaient respectueux parce que son cœur était fidèle. Il désirait avoir pour protecteurs et pour amis les saints dont il créait l'image. Il savait d'ailleurs par cœur les charmantes légendes racontant les prodiges survenus pour soustraire pendant le martyre les chastes corps des Saints à la vue de leurs bourreaux. Il connaissait l'histoire de sainte Agnès, de sainte Marie d'Égypte, couverte par sa chevelure. Il connaissait la légende de saint Vincent lequel ne quittait ses vêtements que couvert des ombres de la nuit, et s'habillait toujours avant l'aurore, craignant la vue de sa propre chair...

Aussi, dans la multitude des créations imagées de l'art, depuis Charlemagne jusqu'à Charles Quint, il est bien rare de voir enfreindre les préceptes du catéchisme et du décalogue. En ce temps-là, le prêtre, la femme, l'adolescent, la vierge, l'enfant pouvaient passer par les rues et les places publiques, sans baisser les yeux, sans avoir à redouter un outrage aux sentiments les plus purs. Certains de rencontrer à chaque pas les œuvres de la statuaire ou de la peinture, ils ne couraient aucun risque de voir une œuvre lascive, ni de se heurter à l'exhibition plus ou moins savante, plus ou moins habile, de la nudité humaine.

Il n'en est plus ainsi. La décoration des maisons et des rues, l'étalage des magasins d'objets d'art, l'ornementation des monuments publics ne sont plus pour l'enfant un témoignage de ce respect que réclamait déjà pour lui, un écrivain de l'antiquité, et que commande d'une manière absolue la morale chrétienne. Il semble, tout au contraire, que l'art soit incompatible avec la décence. Il semble que des nations chrétiennes par leur culte, par leurs mœurs, par la plupart de leurs lois et par un certain soin de la morale publique, doivent avoir un art dont la mission est de réagir contre les préceptes de la foi et les meilleurs sentiments qui survivent dans les masses; il semble qu'à une société malade, il faille un art excommunié! Il nous souvient d'avoir vu une jeune chrétienne qui était née et avait grandi sur les bords du Bosphore, apprendre à rougir pour la première fois en débarquant à Marseille et visitant Paris, à la vue des œuvres plastiques que son œil étonné et confus apercevait aux monuments des villes catholiques. Elle ne pouvait comprendre que des cités, fondées souvent par des saints et élevées par des générations chrétiennes, aient infiniment moins de souci de la morale, à en juger par les images que le regard ne peut éviter, que les agglomérations de monuments et d'habitations érigées par l'impur islamisme.

Il n'entre pas dans notre intention de faire l'histoire, connue d'ailleurs de la plupart de nos lecteurs, de la transformation radicale qui s'est faite à cet égard, dans l'éducation des artistes d'abord, dans le sentiment des masses ensuite. C'est à la prétendue renaissance surtout que l'on doit cette révolution. Le jour où, sous prétexte de rendre un culte à la beauté, on a replacé les faux dieux sur des piédestaux qui ressemblaient singulière-

ment à des autels, les beaux esprits ont trouvé tout naturel d'oublier leur baptême. L'art s'est transformé, il a cessé de vivre de la vie populaire en cessant d'être religieux; et, aussitôt qu'il s'est affranchi de la direction tutélaire qui, pendant tant de siècles l'avait conduit à sa grandeur, il est devenu immoral. Après avoir servi à l'enseignement populaire et à l'éducation religieuse des peuples, il est devenu un instrument de dépravation.

Les artistes qui se rendent coupables en érigeant sur les places publiques, en exhibant dans les expositions des œuvres portant atteinte aux sentiments les plus délicats et les plus dignes de respect, sont, nous ne chercherons pas d'euphémisme, des malfaiteurs. On peut bien plaider pour la plupart d'entre eux les circonstances atténuantes du milieu dans lequel leur éducation, au point de vue professionnel, a été faite. Il ne faut pas perdre de vue que, dès les premières années de leur apprentissage jusqu'au sortir des derniers concours académiques, ils ont, à tous les instants, été mis en contact avec la pauvre nudité humaine. Ils ont appris à offrir une sorte de culte à la chair, à la déifier, à voir en elle le but suprême des efforts de l'art. Ceux-là, on doit surtout les plaindre et nous voudrions les éclairer. Plus, peut-être, que ces adeptes d'une littérature dont nous voulons éviter d'écrire le nom et qui se développe parallèlement avec ces images honteuses dont chaque année les expositions de Paris et celles d'autres grands centres font étalage sur le marché des passions mauvaises, les artistes sont coupables en apportant leur désolant concours à la décadence de l'art et ce qui est pis encore, à la dégradation des mœurs.

Nous ne doutons pas que plus d'un de ces pécheurs publics, dont le nombre est malheureusement grand, n'ait ouvert les yeux un jour, et examinant la carrière parcourue, n'ait reconnu le mal commis.

Il nous a paru intéressant de faire quelques recherches à cet égard. Il ne serait pas inutile assurément, de retrouver dans l'histoire de l'art, depuis les nudités savantes de la renaissance que nous venons de signaler comme le berceau du mal, jusqu'aux turpitudes dont nous sommes tous les jours les témoins affligés, les marques du retour de quelques-uns de ces enfants prodigues du génie.

Nos recherches à cet égard n'ont pas été entièrement infructueuses. Il s'est trouvé des hommes de grand talent et de grande notoriété qui, après avoir joui de la popularité que donnent souvent les œuvres d'art inspirées par les instincts de la matière, ont appris à se frapper la poitrine. On se rappelle encore dans quels sentiments est mort le sculpteur Carpeaux, un de ces ouvriers de la dernière heure. Mais longtemps avant celle-ci, il avait retrouvé la foi et repris les pratiques de sa jeunesse qui avait été chrétienne. Se souvenant du scandale de son célèbre groupe de l'Opéra *la Danse*, et sachant combien la pureté morale de l'homme ajoute à la grandeur de l'artiste, il disait dans sa dernière maladie: « *Si j'avais toujours vécu comme un bon moine, je serais devenu l'égal de Michel Ange.* »

Mais nous avons à mettre sous les yeux de nos lecteurs un exemple de contrition infiniment plus intéressant. Nous allons les faire assister à la confession publique d'un artiste du meilleur temps de la renaissance. Ici, nous entendrons les accents sincères d'un repentir raisonné, profond, qui a pénétré l'artiste, non pas en vue directe de la mort, mais au cours des années d'une maturité verte et laborieuse. Nous verrons les mouvements d'une âme noble, d'un grand cœur oppressé par le sentiment du mal commis, qui ne s'accorde aucune paix même après avoir tenté tout ce qu'il pouvait faire pour offrir une réparation à la morale publiquement outragée. L'artiste qui nous offre cet exemple trop peu connu, se nomme Bartolomeo Ammanati.

AMMANATI est né à Florence, en 1511, et, suivant une note extraite par Gaye des *Memorie Fiorentine inedite*, il est décédé le 22 avril 1592. — Il a étudié la sculpture dans l'atelier de Baccio Bandinelli, et plus tard il continua ses étu-

des d'architecture avec Sanzovino. C'est dans la vie de Jacomo Sanzovino que Vasari donne quelques indications biographiques sur Ammanati; on en trouvera de plus étendues et de plus complètes dans Baldioneci, *Notizie de Professori del disegno.*

Bartolomeo Ammanati n'est pas le premier venu, même dans cette pléiade d'artistes italiens du seizième siècle, qui a fait dans le monde un bruit dont les échos se prolongeront longtemps encore. Au milieu de cette foule brillante d'hommes où le talent, où le génie même, abonde et surabonde; de ces peintres, de ces statuaires et de ces architectes qui ont donné à l'art un essor si considérable en lui imprimant une direction si fausse, qui ont apporté un zèle si véhément à détruire ce qu'ils auraient dû respecter, et qui, tout en ayant la conviction de glorifier leur religion, portaient à la tradition chrétienne les coups les plus funestes, Ammanati mérite une place à part.

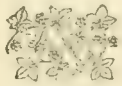
Disciple du sculpteur florentin, Giacomo Sansovino, ainsi que nous venons de le rappeler, Ammanati, comme architecte et comme statuaire, s'est trouvé en rapport avec les hommes les plus considérables de son temps. Michel Ange Buonarotti était de ses amis et, dans plusieurs lettres, il parle d'Ammanati, avec une haute estime, malgré certains dissentiments qui, pendant quelque temps, ont existé entre les deux artistes. C'est ainsi que Ammanati est cité dans une lettre que Michel Ange écrit de Rome, le 13 octobre 1550, à son ami et ancien élève, Vasari. Dans une autre lettre, adressée à Cosme I, le 25 avril 1560, Michel Ange mentionne très favorablement les dessins d'Ammanati qui figuraient parmi les projets du duc pour la transformation du *Palazzo vecchio* de Florence. Dans une lettre datée de Florence le 15 mai 1552, c'est Vasari qui écrit à Michel Ange, mentionnant Bartolomeo Ammanati à propos de travaux de sculpture à exécuter par les meilleurs artistes dans la sacristie de l'église *degli Scagli* à Florence.

Ammanati avait rendu des services signalés dans l'année 1557, lors de l'inondation qui menaçait Florence; nommé ingénieur en chef par Cosme I, il fit preuve d'une grande activité, notamment dans la réparation de deux ponts et la construction d'un troisième, celui de S. Trinita. Mais, comme statuaire, notre artiste obtenait également de grands succès. C'est ainsi qu'il avait remporté la victoire, malgré de redoutables rivaux, dans le concours pour une statue colossale de Neptune qui, aujourd'hui encore, orne la fontaine du *Palazzo vecchio* à Florence. Baccio Bandinelli, Benvenuto Cellini, Vincenzo Danti et Giovanni da Bologna étaient entrés en lice. Bandinelli se croyait si sûr d'obtenir la palme que, non seulement il s'était procuré le bloc de marbre de Carrare nécessaire à son travail, mais il avait même commencé à le tailler. Ammanati racheta ce bloc, mais celui-ci, déjà entamé, était devenu trop petit pour exécuter le modèle couronné; dans une lettre adressée à Michel Ange, le statuaire se plaint du surcroît de travail que lui impose l'entaille faite dans le marbre acheté à Bandinelli.

Mais si l'artiste occupait une position considérable parmi ses confrères contemporains, c'est comme chrétien qu'il a droit aux souvenirs de la postérité. Deux de ses lettres suffiront à le faire connaître. Avant d'en donner la traduction, il convient de rappeler encore que Ammanati avait épousé Laure Bettifera, née à Urbin en 1523. C'était l'une des femmes les plus distinguées du seizième siècle. Poète accompli, Bernardo Tasso l'appelait « la gloire d'Urbin » et Annibal Caro « la Sapho moderne ». Ammanati, dans une lettre du 5 avril 1561, écrite à Michel Ange, s'excuse de ne pas lui avoir, conformément à sa promesse, envoyé le recueil manuscrit des poésies de sa femme, celle-ci ayant voulu ajouter encore quelques cantiques à ses autres poèmes. Il espère que ces cantiques ajouteront beaucoup au plaisir qu'aura Michel Ange à lire le recueil.

Voici, en substance, la lettre adressée à l'Académie des arts du dessin à Florence, dont Ammanati faisait partie. Déjà, du vivant de l'auteur, elle fut livrée à l'impression. Dans notre traduction nous retranchons quelques passages sans rapports avec les

points que l'artiste avait particulièrement en vue (1).



*Bartolomeo Ammanati aux membres de l'Académie des arts du dessin.*

Florence, 22 août 1582.

AU temps où se réunissaient souvent en grand nombre les membres de notre Académie, et alors que la présidence m'a été dévolue, nous avons eu quelquefois des discussions aussi intéressantes qu'utiles. J'ai prié à cette époque mes confrères, — plusieurs d'entre eux peuvent encore en témoigner — de faire tous leurs efforts pour que, au moins une fois par mois, l'un ou l'autre d'entre nous donnât une communication relative à son art, en développant dans nos réunions ses sentiments sur l'architecture, la peinture ou la statuaire. Car, dans chacun de ces arts, il se trouve des points particuliers dont on peut disserter avec intérêt, bien que, en peinture et en sculpture, tous les détails doivent se rapporter à un seul but, celui de plaire et de réjouir la vue, tandis que l'architecture doit encore joindre l'utile à la beauté.

Si donc le peintre venait nous parler de l'harmonie des couleurs, il pourrait nous ouvrir mille aperçus nouveaux. Il pourrait nous communiquer tant de choses sur cette matière que la vie d'un homme livré à lui-même suffit à peine à apprendre; de sorte que l'adolescent qui l'écouterait serait initié en peu de temps à beaucoup de choses, et s'il mettait à profit ces enseignements, il parviendrait, jeune encore, à acquérir honneur et gloire.

Si, d'un autre côté, un artiste expérimenté voulait traiter de la composition des peintures historiques, de quelle utilité ne serait-il pas au jeune disciple? — Il est, en effet, bien rare de voir des peintures bien composées, tandis qu'au contraire, il en existe un grand nombre, où l'on aperçoit une multitude de têtes et de membres paraissant collés les uns aux autres; de telle manière que le spectateur doit chercher parfois à quels personnages ces membres appartiennent. Et, si un autre artiste voulait démontrer l'utilité de la perspective et la manière de se servir de cette science avec goût et intelligence, ce serait encore là un gain considérable pour ceux qui l'écouteraient.

Vous savez tous, chers confrères de l'Académie, combien grand a été mon désir que l'on s'occupât de tout ce qui concerne l'architecture : des proportions, de la distribution intérieure, de tout ce qui répond à l'utilité des services auxquels la construction est consacrée, des esquisses et projets. De tout ceci dépend la beauté et la commodité d'un édifice, et pour réunir ces conditions de succès le temps fait trop souvent défaut à l'artiste.

Et que d'enseignements, que d'excellents conseils les statuaires ne pourraient-ils pas recevoir! Ils pourraient apprendre tout ce qu'il faut d'art et de connaissances pour donner à une statue la grâce nécessaire; combien il est facile au sculpteur novice de gâter et de mutiler les blocs de marbre les plus grands et les plus beaux, amenés à grands frais des carrières. Par des conférences de ce genre, les jeunes gens apprendraient beaucoup sans se donner grande peine. Il ne suffit pas, en effet, de voir de belles figures bien exécutées, il faut encore connaître les principes en vertu desquels elles sont faites, et se rendre compte, en un mot, de l'art qui les a produites...

Mais le peu que j'eusse désiré dire de vive voix, en m'occupant d'un point essentiel, je vais le consigner ici pour le soulagement de ma propre conscience, et le communiquer à tous ceux qui daigneront lire cette lettre. J'arrive au point qu'il m'importe de toucher.

Je voudrais prémunir mes confrères, pour l'amour de Dieu, et pour leur propre salut, de tomber dans les fautes et les erreurs que j'ai moi-même si souvent commises dans mes travaux, à savoir que j'ai souvent sculpté des figures nues, dépouillées de toute draperie, — chose en laquelle j'ai suivi aveuglément l'usage ou plutôt l'abus,

1. Cette lettre est imprimée dans la RACCOLTA DI LETTERE SULLA PITTURA etc. de *Bottari*. Tom. III, p. 529. Elle a été traduite en allemand par le *D. Ernst Guhl* KUNSTLER BRIEFE, *Berlin* 1853, p. 455 *et ss.*

de ceux qui m'ont précédé dans la carrière des arts. — Ils l'ont fait, ne se rendant pas compte sans doute, qu'il y a infiniment plus d'honneur à se montrer homme de bonnes mœurs et de conduite décente, qu'à être, au contraire, artiste vaniteux et lascif, quelle que soit d'ailleurs la perfection du travail.

Il ne m'est plus possible de faire aujourd'hui amende honorable d'une autre manière pour les erreurs et les fautes commises autrefois, — car il n'est pas dans mon pouvoir d'éloigner toutes les figures de ce genre que j'ai faites, ni d'exprimer à tous ceux qui les verront les regrets que me cause mon travail. Il faut donc que j'écrive et autant que possible, que je m'adresse à chacun par la publication de cette lettre, afin de faire connaître mes torts, la contrition véritable dont je suis pénétré, et cela surtout dans le but d'empêcher les autres de tomber dans une erreur aussi coupable. Plutôt que d'offenser Dieu et de nuire à la vie publique par un mauvais exemple, il faudrait souhaiter la mort du corps et la perte de la réputation de l'artiste.

C'est une faute bien grave de faire des statues de Faunes, de Satyres et d'autres figures de même genre dans un état de nudité complète, ou découvrant les parties du corps que l'on ne peut regarder qu'avec honte; l'art, comme la raison, commandent également de les couvrir. Si semblable abus n'avait d'autres conséquences que d'éveiller dans l'esprit du spectateur la sensualité et la vanité dont est animé l'artiste créateur de semblables œuvres, ce serait déjà bien regrettable. Aussi, ces sortes de travaux apportent-ils un témoignage direct contre leurs auteurs. Je confesse donc, en ce qui me concerne, avoir offensé gravement la majesté de Dieu, bien que, en travaillant, l'intention de l'offense n'existât pas dans mon cœur.

Mais cette dernière considération ne saurait me servir d'excuse. Je vois aujourd'hui les regrettables conséquences de mes œuvres; et, ni mon ignorance, ni l'habitude de voir les mêmes fautes se commettre autour de moi, ni d'autres choses semblables ne peuvent me disculper. L'homme doit savoir ce qu'il fait, et se rendre compte des conséquences de ses actes. C'est pour cela que je vous prie, chers frères de l'Académie, de recevoir en bonne part les observations que je vous adresse, et que je veux vous exprimer avec toute l'affection que vous porte mon âme. Ne faites donc jamais œuvre déshonnête ou lascive; ne sculptez pas de figures nues, et ne faites jamais un travail de quelque genre que ce soit, pouvant porter à des pensées mauvaises, homme ou femme, de quelque âge qu'ils puissent être. Rappelez-vous que notre nature corrompue incline déjà trop au mal sans incitations extérieures.

Puissent donc mes conseils vous mettre en garde contre les œuvres de cette nature afin que, arrivés à la maturité de l'âge et à la plénitude du jugement, vous n'ayez pas, comme moi, à rougir devant les hommes et à gémir devant Dieu. — Personne ne sait d'ailleurs, si le temps nécessaire pour demander et obtenir le pardon de ses fautes lui sera accordé. Nous ne savons si, dans l'éternité, nous parviendrons à nous faire pardonner un mauvais exemple donné, à nous faire absoudre d'une faute qui nous survit, qui parlera à la postérité de notre honte, appelant sur nous le mépris de tous. Peut-être même que le soin et l'étude apportés à semblable travail serviront de mesure au châtiment qui nous sera infligé.

Je n'ignore pas, et la plupart d'entre vous le savent également, que ce n'est pas petite difficulté de disposer avec goût et avec grâce une draperie sur une figure, et qu'il en coûte autant de la bien draper que de la représenter entièrement nue. La vérité de cette observation est d'ailleurs confirmée par l'exemple d'hommes de grand mérite et par des artistes consommés. Que de louanges et de succès a obtenus Messer Jacopo Sansovino avec sa statue de saint Jacques, laquelle est, à l'exception des bras, entièrement couverte de vêtements! Ses succès ont été tels que je ne sais vraiment si artiste en a jamais obtenus de semblables avec une figure nue!

Et le Moïse de St-Pierre-aux-liens à Rome, n'est-il pas réputé la plus belle statue que Michel Ange Buonarotti ait jamais sculptée? Cependant, elle aussi, est entièrement couverte de draperies.

Mais la pensée de l'homme est vaine et son humeur vacillante, surtout dans la jeunesse. Il semble que l'artiste ne puisse se complaire qu'à faire des choses qui charment, qui excitent les sens; c'est en pêchant contre la chasteté qu'il cherche à plaire aux autres! et qu'il est facile aux pensées mauvaises de porter des fruits mauvais et amers, si l'on ne cherche à les arracher du cœur aussitôt qu'elles commencent à y germer! Quant à moi, je crois que les auteurs qui ont passé des jours et des nuits à écrire en vers et en prose, les choses à la fois les plus gracieuses et les plus déshonnêtes, lesquelles ont fini par corrompre le monde entier, seraient bien empressés de les anéantir et de les brûler si, de nouveau, ils pouvaient venir sur cette terre; combien ils maudiraient alors cette vaine gloire, tant aimée et si haut prisée!

Bien malheureux sont ceux qui reconnaissent trop tard la vanité de leurs œuvres, et qui voient enfin que tous les succès et les honneurs décernés par le monde ne peuvent être d'aucun secours! ils doivent rester spectateurs des ravages causés par leurs mauvais exemples et sont impuissants à en arrêter les effets!

Mais, si nous jugeons ainsi des écrits des auteurs profanes, que dirons-nous des sculptures et des figures peintes dont la vue suffit pour qu'elles portent le trouble dans les cœurs les plus droits?— Cependant nous voyons les œuvres de ce genre exposées sur les places publiques à la vue de tous! et elles y sont infiniment plus nuisibles que les livres que l'on ne saurait lire ni connaître d'un coup d'œil, comme on voit un travail de la statuaire. Nous devons donc affirmer que les images semblables ne doivent pas figurer, non seulement dans les temples saints et les églises, où l'œil ne doit apercevoir que des choses saintes et élevées, mais encore dans aucun lieu public, dans aucune habitation privée. Partout où nous nous trouvons, nous sommes obligés de nous conduire honnêtement et avec chasteté. Nous devons être les gardiens des bonnes mœurs et non leurs contempteurs.

Et, pour l'amour du ciel, que personne ne cherche à s'excuser en alléguant que tel prince, tel seigneur, l'a voulu ainsi; — que le travail a été commandé dans ces conditions et que l'on n'a pas osé contredire! Si l'artiste est maître dans son art, il ne lui sera pas difficile, en y mettant un peu d'adresse et de soin, de faire œuvre gracieuse pouvant charmer le spectateur, sans pour cela témoigner d'appétits charnels et d'un cœur corrompu. Nous savons d'ailleurs fort bien que la plupart de ceux qui nous font des commandes, ne nous imposent pas pour cela la pensée à exprimer, ni la manière de la rendre; ils s'en rapportent généralement à notre jugement. Ils nous disent peut-être: Ici, je voudrais avoir un jardin, là une fontaine, plus loin un étang ou quelque chose de semblable. Mais, s'il s'en trouvait réellement qui fussent capables de nous demander des œuvres déshonnêtes et viles, nous n'avons pas à leur obéir. Nous avons alors le devoir de veiller surtout au salut de notre âme, nous avons l'obligation de ne pas offenser la majesté divine, plutôt que d'agir pour le plaisir d'autrui et de travailler dans l'intérêt d'un homme quelle que soit d'ailleurs sa position dans le monde. Et, à ce propos, je dois confesser ici, à ma propre confusion, que jamais seigneur ou protecteur que j'ai servi par mon travail, ne m'a commandé de faire des figures de cet ordre-là. Je n'ai été porté à en exécuter de semblables que par mauvaise habitude, et c'est la vanité de mon esprit qui m'a porté aux fautes dont je m'accuse.

Mais, maintenant qu'il a plû à la grâce de Dieu d'ouvrir les yeux de mon entendement, fermés ou plutôt éblouis jusqu'alors par le désir fallacieux de plaire aux hommes, il ne me reste qu'à reconnaître la gravité de mes torts. C'est là le motif qui me porte à vous adresser la prière d'éviter les fautes où je suis tombé, — et si vous y êtes tombés déjà, de revenir sur vos pas plus vite que je ne l'ai fait moi-même. En terminant, je vous demande la permission de vous apporter le témoignage de mes expériences des dernières années, afin d'appuyer par un exemple ce que je viens de vous dire.

Il y a peu de temps, notre Saint Père

et Seigneur, le Pape Grégoire XIII m'a prié de faire, dans le Campo Santo de Pise, un tombeau en marbre pour son cousin. Comme celui-ci avait été jurisconsulte distingué, il m'a paru convenable de mettre sur le mausolée une statue de la Justice, et, comme de l'observation des bonnes lois naît naturellement la paix, je fis aussi une statue de la Paix. Mais, comme là où règnent la Justice et la Paix, doit se trouver aussi notre Sauveur, je représentai Notre-Seigneur Jésus-Christ, entre ces deux figures, montrant ses saintes plaies qui ont guéri le monde. — Hé bien, je puis dire que j'ai obtenu par ce mausolée, plus de succès et de faveurs que par toutes les figures que j'avais sculptées jusqu'alors. Sa Sainteté ayant reçu un rapport très favorable sur ce travail, me fit don d'une somme d'argent qui dépassa de beaucoup ce que je pouvais attendre, même comme la rémunération la plus large.

Et, bien que j'aie fait le Colosse de Padoue, et les géants avec les autres fontaines qui sont sur la place de Florence où j'ai tant perdu, je n'en ai guère recueilli d'honneur, et, ce qui est le pis de tout, j'ai chargé ma conscience d'un poids énorme. Il est juste que je le sente, mais je puis assurer que j'en éprouve dans le fond de l'âme une grande douleur et un amer repentir.

Veuillez donc, mes chers confrères, accepter avec amitié les conseils et les exhortations que je vous adresse. Recevez-les, comme venant d'un père; mon âge, en effet, me permettrait d'être votre père bien que, au point de vue des capacités et du talent, je me regarde comme le dernier d'entre vous. Méditez avec sagesse et maturité toutes vos œuvres, mais surtout celles qui sont destinées à la décoration des églises. J'ai cependant le ferme espoir que, pendant le règne d'un Souverain Pontife aussi sage que celui que nous avons, l'abus scandaleux dont j'ai parlé, cessera entièrement, que les représentations honteuses des peintres et des sculpteurs trouveront un frein, et que rien ne sera introduit à l'avenir dans les églises, sans avoir été soigneusement examiné par des hommes d'un jugement sûr et de bonnes mœurs.

En mettant fin à ces considérations, je prierai le Seigneur, notre Dieu, qu'il vous tienne toujours en sa sainte grâce; qu'il vous soit toujours favorable dans toutes vos œuvres, et, me souvenant d'une parole que prononça un jour devant moi Michel Ange Buonarotti, je vous la répéterai en disant que toujours les bons artistes sont aussi de bons chrétiens.

En lisant cette lettre et la citation qui la termine, on se rappelle involontairement le mot que Carpeaux prononça dans sa dernière maladie. Le pauvre statuaire du dix-neuvième siècle ne se doutait probablement pas, qu'avec une pointe de forfanterie en plus, sa parole n'était que l'écho de celle de Michel Ange lui-même!

Cependant, Ammanati, après avoir adressé cette longue lettre à l'association des artistes les plus en renom de son pays, après l'avoir imprimée et rendue publique, ne croyait pas avoir fait assez pour le soulagement de sa conscience. Les Neptune et les Hercule, les Faunes, les Satyres, les Dryades et les Hamadryades dont il avait hissé les colossales statues sur les fontaines et les places publiques de Venise, de Florence et de Bologne, retombaient de tout le poids de leur nudité sur l'âme meurtrie du vieil artiste. Plus sa carrière avait été active et féconde, et plus les remords venaient assaillir le chrétien et le courber sous le faix du repentir le plus douloureux.

Quelques années après la publication de la lettre que l'on vient de lire, en 1587 Ferdinand I, quatrième fils de Cosme I, monta sur le trône du grand-duché. Différents changements furent introduits à la décoration des palais, des jardins et des maisons de plaisance du prince. A cette occasion, quelques travaux d'Ammanati reçurent une destination nouvelle, et plusieurs de ses statues devaient, dans les jardins du palais Pitti, être mises plus en évidence qu'elles ne l'avaient été jusqu'alors. C'est dans ces circonstances que l'artiste, presque

octogénaire, comme il le rappelle lui-même, adressa au grand-duc la lettre suivante. Cette lettre n'est pas datée, mais il semble hors de doute qu'elle a été écrite en 1590.

*Bartolomeo Ammanati au Grand-Duc Ferdinand.*

TRÈS GRACIEUX SEIGNEUR GRAND-DUC.

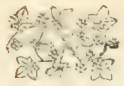
J'AI consacré presque toutes les années de ma jeunesse et toutes mes fatigues au service de la noble maison de Votre Altesse, et, aujourd'hui, que j'approche de l'âge de quatre-vingts ans, et que je me sens bien près de l'appel que Dieu adresse à tous les hommes pour les obliger à paraître devant lui, ma conscience me porte à faire une prière à Votre Altesse qui, j'aime à l'espérer, l'exaucera volontiers. Dans notre siècle s'est développé l'abus d'introduire, aussi bien dans les œuvres de la statuaire que dans celles de la peinture, des figures nues, ainsi qu'on peut le voir partout; et c'est ainsi que, sous prétexte d'art, on rend une vie nouvelle aux choses impures, et que l'on porte à une sorte de vénération pour les mêmes idoles que les saints martyrs et d'autres saints, amis de Dieu, ont cherché à anéantir, offrant joyeusement leur sang et le sacrifice de leur vie dans ce but.

Pénétré de la douleur d'avoir fait moi-même, bon nombre de semblables statues au cours de ma vie, et ne voyant d'autre moyen de les soustraire à la vue de la foule, j'ai écrit, il y a quelques années aux hommes de ma profession, une lettre qui a été imprimée, afin que l'État de Votre Altesse, indépendamment des autres peines auxquelles nous sommes exposés, ne soit pour ce motif encore, frappé de la colère de Dieu. Mais comme, arrivé au grand âge où je me trouve maintenant, je sens plus que jamais l'importance de cette chose, et que le désir de voir Votre Altesse, jouir à la fois de la vraie grandeur et de la véritable félicité, s'accroît en moi avec le nombre des années, j'ai tenu, avant de mourir, à la supplier pour la gloire de Dieu, de ne plus jamais faire faire de semblables nudités, ni en peinture ni en sculpture.

Je voudrais la prier, en même temps, en ce qui concerne les travaux de cette nature que j'ai exécutés moi-même ou que d'autres ont faits, soit de les éloigner entièrement, soit de les couvrir de draperies. Ce serait assurément plaire à Dieu que d'agir de la sorte, car alors on ne pourrait plus croire que Florence est la patrie des idoles et le réceptacle d'images excitant à la volupté et aux choses qui déplaisent à Dieu au plus haut point!

J'ai appris que Votre Altesse avait donné récemment des ordres pour que les statues sculptées par moi, il y a une trentaine d'années à Pratolino, d'après les ordres du Grand-Duc, votre auguste père, fussent transportées au jardin du palais Pitti, — ce qui a été fait. Je ne puis m'empêcher d'exprimer les regrets les plus vifs de voir que ces œuvres de mes mains deviennent ainsi une incitation continuelle aux sentiments et aux pensées déshonnêtes, qui ne peuvent manquer de s'élever dans l'esprit des spectateurs. Aussi, c'est bien respectueusement que je supplie Votre Altesse, en considération des services que j'ai pu rendre autrefois, de m'accorder la grâce de ne participer en aucune manière au placement de ces statues. Je sollicite ensuite la faveur de pouvoir les draper avec toute la décence et tout l'art possibles, afin que ces statues, auxquelles on pourrait alors donner les noms de Vertus, ne puissent donner à personne l'occasion de pensées blâmables. Il me semble qu'il serait d'autant plus convenable d'en agir ainsi que, de la sorte, les yeux de Son Altesse, la Grand-Duchesse, et ceux des nombreuses dames qui la visitent souvent, se reposeraient sur des objets dignes de la vue d'une princesse chrétienne. Ces dames trouveront ainsi des sujets d'édification précisément là où le contraire serait à attendre, et, quant à moi, j'en aurais une reconnaissance éternelle à Votre Altesse (1).

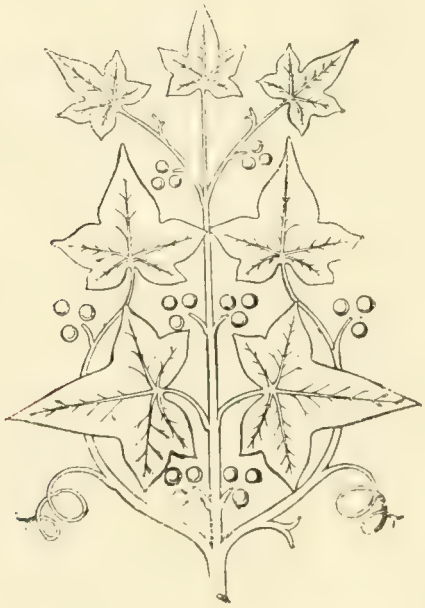
1. Cette lettre a été imprimée pour la première fois dans le CARTEGGIO INEDITO D'ARTISTI, *de Gaye, Tom. III, p. 578* d'après l'autographe conservé au Collegio Romano, dont la copie a été envoyée au savant Allemand par le R. P. Secchi. Elle a été traduite en allemand, dans les KUNSTLER-BRIEFE du *Dr E. Guhl, Berlin 1853*. Deuxième partie, p. 464.



CES deux lettres d'Ammanati, que nous venons de traduire, contiennent la protestation la plus énergique, et probablement la première en date que, de la part d'un artiste, le sentiment chrétien ait élevé contre la tyrannie, de plus en plus envahissante, du paganisme renaissant.

La pensée de convertir en Vertus, au moyen de quelques draperies, les divinités de l'Olympe décorant les jardins du palais Pitti, peut assurément faire naître un sourire. Mais ce n'est pas sans un certain étonnement, peut-être, et sans vive sympathie, que l'on entend ce cri d'une conscience chrétienne, s'élever dès le déclin du seizième siècle, à l'époque où l'art était à son apogée d'enthousiasme classique. Une contrition vraie s'y montre victorieuse, complètement victorieuse des illusions et de la vanité de l'artiste. Éclairé par des idées plus justes, illuminé, pour ainsi dire, par les clartés des horizons vers lesquels le portaient ses derniers pas, Ammanati voyait enfin, sous leur véritable jour, les travaux de sa joyeuse jeunesse, les enfants de son orgueil, de sa concupiscence de gloire et de succès. Il ne peut recommencer sa longue carrière, mais il fait encore un dernier appel à la vigueur qui lui reste pour avouer publiquement ses fautes et faire, de ses erreurs mêmes, un enseignement aux princes qui l'ont employé, aux artistes ses frères qu'il voudrait voir honorer leur profession. — Nous ne savons si l'histoire de l'art offre d'autres exemples aussi dignes d'être rappelés.

JULES HELBIG.



# Le symbolisme du bélier sur les crosses d'ivoire au moyen âge.

LES archéologues doivent se prémunir contre deux écueils auxquels ils sont fréquemment exposés : d'une part, ils sont portés à trop vieillir les monuments; de l'autre, ils leur attribuent parfois un sens et une signification qu'ils n'avaient certainement pas dans l'origine.

La vraie science procède par voie de chronologie et de comparaison, c'est-à-dire que l'on va, comme en mathématique, du connu à l'inconnu : ce que l'on sait suffit à éclairer les doutes qui peuvent s'élever, à fixer les incertitudes et à combattre l'ignorance. Partant d'un principe sûr, qui est une date démontrée et incontestée, on peut échelonner ainsi de distance en distance des points de repère, jalons qui guident avec autorité pour la route à parcourir. C'est alors que la méthode comparative intervient pour préciser rigoureusement ce que l'on veut connaître, et le monument que l'on compare à ceux que l'on a déjà sous les yeux se place ou à côté de ceux-ci, s'il est de même date, ou dans l'intervalle qui les sépare, si l'époque de confection ne peut être déterminée avec une précision absolue.

Il y a autre chose à faire que de dater un monument ou un objet antique : il faut savoir aussi s'il doit être interprété symboliquement ou non, et quel est le sens caché, généralement incompris de nos jours, qu'il présentera aux hommes studieux.

Le symbolisme est à l'art chrétien du moyen âge ce que l'imagination est à la raison, la poésie à la prose, la fiction à la réalité, l'éloquence au discours, l'émail au métal. Par d'ingénieux aperçus, il récrée l'esprit, et s'étudie à captiver l'attention par de fines allusions; il se cache pour mieux paraître et se voile pour se faire chercher. Il donne à la pensée de l'artiste de l'animation et de la vie, parvient même à idéaliser la matière. Sa langue est mystérieuse parce qu'elle est toute de convention et les initiés peuvent seuls la comprendre.

Quelquefois des inscriptions traduisent aux yeux ce qu'il importe de savoir et empêchent ainsi l'esprit de divaguer dans ses recherches. Mais, la plupart du temps, l'œuvre est muette et les signes conventionnels parlent seuls. C'est alors que naît l'embarras et plus d'un auteur a fait fausse route, en s'écoutant trop soi-même.

Le moyen âge seul peut expliquer ses propres œuvres, parce qu'il les a conçues avec des idées qui ne sont pas les nôtres, sous l'influence d'une éducation religieuse toute différente de l'instruction moderne. C'est donc aux auteurs de l'époque qu'il faut s'adresser pour saisir le sens symbolique qui nous échappe et demander la raison de mille combinaisons qui nous étonnent.

Personne actuellement ne nie plus l'existence du symbolisme, qui est un fait acquis à la science archéologique. Mais où les divergences d'opinions commencent, c'est lorsqu'il s'agit d'appliquer aux œuvres d'art les théories puisées aux sources authentiques, car le symbolisme varie suivant les temps.

les contrées, les auteurs ; uniforme dans l'ensemble et pour le fond, il admet néanmoins au détail, non des contradictions, mais des variantes importantes.

Les artistes d'autrefois ont accepté, en général, le symbolisme, mais ce serait certainement errer qu'affirmer que tous en ont fait usage, même dans leurs œuvres les plus soignées ; beaucoup, c'est un fait évident, n'ont nullement eu cette préoccupation, et, soit système, soit impuissance, ils ont négligé un des moyens les plus propres à élever l'art dans des régions inaccessibles aux intelligences vulgaires.

Les esprits les mieux préparés aux études symboliques, ce sont assurément les moines, dont la vie retirée et contemplative ne prend des choses de la terre que juste ce qu'il faut pour s'élever à Dieu. Aussi c'est surtout dans les cloîtres que s'est trouvée cette phalange d'élite, qui compte parmi ses plus valeureux adeptes Hugues de Saint-Victor, saint Bernard et saint Thomas d'Aquin.

I.

J'AVAIS besoin de cet exposé de principes, qui me met maintenant parfaitement à l'aise, avant de discuter l'âge et le symbolisme d'une crosse fort intéressante et dont il a été trop peu parlé jusqu'à ce jour, car elle avait sa place marquée dans les savantes monographies publiées à différentes époques par le R. P. Martin, le chanoine Barraud (1) et le comte de Bastard (2).

La crosse, dite de S. Grégoire le Grand, que l'on conserve à Rome dans l'église dédiée sur le Cœlius au saint Docteur, a attiré l'attention de deux archéologues, dont je vais reproduire les notes beaucoup trop sommaires. Je commence par M. le Comte de St-Laurent. « La lutte entre le serpent et la croix est devenue un des cycles de l'art chrétien exploité principalement pour l'ornement d'un grand nombre de crosses sculptées. Il est de ces monuments où il n'y a de représenté que la croix et le serpent ou le dragon, le dragon n'étant que le serpent avec des attributs d'orgueil et de force ; il y en a aussi où l'Agneau divin prend lui-même part au combat en élevant la croix comme un étendard, contre lequel l'ennemi déploie sa rage impuissante. Le point de contact entre ces représentations et le crucifix devient alors plus sensible, et nous aurions été autorisé à les faire figurer parmi les monuments où l'association de l'agneau et de la croix prélude à la pleine impatronisation du crucifix, s'il était vrai que la crosse en ivoire, conservée dans le monastère de St-Grégoire sur le mont Cœlio, à Rome, ait réellement appartenu au grand pape de ce nom.

« Quoi qu'il en soit de son degré d'antiquité, cette crosse est un spécimen des plus anciens et des plus remarquables du genre. Il est propre à éclairer la question qui nous occupe et les abonnés des *Annales* sauront gré à M. E. Didron d'avoir tiré de ses cartons le dessin qu'il avait préparé pour le faire graver à leur profit (1). »

M. de St-Laurent a parfaitement raison d'émettre un doute au sujet de l'attribution de cette crosse à saint Grégoire-le-Grand, quoique à Rome on en juge ainsi. Voici ce qu'il ajoute comme justification de sa pensée : « Si cette crosse avait servi à saint Grégoire-le-Grand, il faudrait que ce fût avant d'être pape, car il ne paraît pas que les papes se soient jamais servis de crosse, leur bâton épiscopal étant la férule, sorte de croix (2).

1. *Le Bâton pastoral*, étude archéologique par l'abbé Barraud et Arth. Martin, extrait du tome IV des *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*.

2. *Rapport fait à la section d'archéologie, le 28 Juillet 1856, par M. le comte Auguste de Bastard, membre du comité, sur une crosse du XII^e siècle, trouvée dans l'église de Tiron, arrondissement de Nogent-le-Rotrou*, publié dans le *Bulletin du comité de la langue, de l'histoire et des arts de la France*, 1860, tome IV, pages 401 et suiv.

1. *Annal. archéol.*, tome XXVI, p. 222.

2. Ailleurs M. de St-Laurent qualifie, « la férule apostolique, sorte de croix stationale que portaient les papes. » (*Annal. arch.*, tom. XXIII, p. 266.) Ceci n'est pas exact, car les croix

« Cependant le Père Arthur Martin a fait observer qu'il a trouvé dans un manuscrit du XIII^e siècle, appartenant au duc d'Arenberg, S. Léon et S. Grégoire, chacun avec une crosse (*Mélanges d'arch.*, t. IV, p. 169); mais il n'y voit qu'un effet de l'ignorance de l'enlumineur. D'un autre côté, on ne concevrait guère que, simple abbé de son monastère, S. Grégoire se fût servi d'un insigne d'autant de prix. Aucune des crosses publiées par le P. Martin et représentant l'agneau, la croix et le dragon, ne paraît remonter plus haut que le XI^e siècle. Il n'est pas hors de vraisemblance, comme le fait remarquer l'auteur, que, sur certaines crosses pastorales, la représentation du serpent, procédant de la verge d'Aaron changée en serpent, ait précédé celle de la lutte entre la croix et le serpent (1). »

Ces observations sont fort judicieuses ; mais comme elles manquent de fermeté, elles peuvent fort bien laisser planer quelque doute dans l'esprit du lecteur. Il est bien certain que les papes n'ont pas fait usage de la crosse (j'en dirai plus loin la raison) et qu'ils emploient à sa place, en certaines circonstances, l'instrument nommé férule (2). De ce qu'un peintre ait, au XIII^e siècle, mis la crosse entre les mains de deux papes, il ne s'en suit nullement que ce soit un insigne pontifical, car ce fait insolite, qui ne peut être attribué qu'à l'ignorance de l'artiste, est combattu victorieusement par une foule d'autres monuments d'une bien plus haute portée. S. Grégoire ne s'en est pas servi davantage comme abbé, puisque les abbés eurent le *tau* pour insigne jusque vers le XIII^e siècle; mais je n'admets pas cette raison, que c'était à cause de son *prix*, l'ivoire n'étant pas de sa nature une matière riche et précieuse. La comparaison de cette crosse avec bon nombre de celles données par le P. Martin mettait directement sur la voie de la date vraie, qui est le XI^e siècle environ.

M. Édouard Didron a trouvé aussi à redire à la note de son collaborateur M. de St-Laurent. Il s'exprime en ces termes, qu'à mon tour je me permettrai de contredire : « Les papes ne portent-ils pas la crosse dans certaines circonstances, ainsi quand ils consacrent des évêques ?

« Notre honorable et savant collaborateur nous permettra de ne pas être de son avis ; une crosse en ivoire, comme celle que nous publions, est la crosse la moins riche et la plus simple que l'on puisse trouver ; elle ne peut être comparée sous ce rapport aux crosses émaillées et couvertes de pierreries, vraiment épiscopales, que le moyen âge nous a léguées en si grand nombre; on peut donc l'accepter pour un simple bâton abbatial de la famille des " taus " (1). »

Pour enlever toute hésitation, je répondrai à cela : les papes ne portent pas la crosse aux consécrations d'évêques ; celle-ci n'est point un bâton abbatial, ce qui laisserait soupçonner qu'on peut l'attribuer à l'abbatiat de S. Grégoire et enfin sa terminaison en volute l'empêche de la classer dans la famille des *taus*, parce qu'elle n'a, ni de près, ni de loin, la forme traditionnelle du tau abbatial, qui est la potence double.

J'ai fait ces deux citations, sous toute réserve cependant, pour montrer l'état actuel de la question en France au point de vue archéologique. Pour être complet, je dois ajouter qu'une très belle gravure de la crosse a

stationales n'ont pas de hampe, comme le montrent celles conservées dans la basilique de Latran. De plus, elles se portaient en tête du clergé à la procession aux seuls jours des stations et, pendant la messe, se plaçaient sur l'autel. Il n'y a donc aucun rapport, ni comme forme, ni comme usage, entre la férule et la croix stationale.

1. *Annales arch.*, tome XXVI, p. 223.

2. « C'est une tradition constante dans l'Église Romaine, que les successeurs de S. Pierre n'ont jamais porté la crosse et l'histoire nous montre seulement qu'ils se sont longtemps servis de la férule, bâton plus ou moins long, mais toujours droit comme un sceptre. » Cette citation est de M. Barraud et je l'extrais de la monographie déjà citée. L'érudit chanoine aurait dû ajouter, pour être plus précis, que la férule sert encore de nos jours et que son bâton a toujours eu les mêmes dimensions que celui des crosses, puisque le pape, en le tenant à la main, ne l'élève pas, mais l'appuie à terre.

1. *Ann. d. archéol.*, tome XXVI, p. 223.

été publiée dans les *Annales archéologiques*, (tome XXVI, page 223) pour accompagner un article de M. de St-Laurent, consacré à l'Iconographie de la croix et du crucifix. En 1854, j'avais signalé cette crosse au directeur des *Annales*, qui s'empressa de la faire dessiner par son neveu, de la grandeur de l'original et avec tout le soin que des archéologues aussi judicieux savent apporter à de tels travaux. M. Adolphe Varin a traduit ce dessin en une gravure excellente, habilement burinée, mais qui a un défaut grave, celui de laisser croire, au moyen d'un fond noir, que la volute est opaque, tandis qu'elle est découpée à jour. La planche que je donne ici réduite est une reproduction exacte, moins cette incorrection, de la gravure des *Annales*. Je remercie volontiers M. Didron qui m'a permis d'en illustrer ma dissertation. En effet, pour bien juger un monument, il faut, sinon l'avoir sous les yeux, au moins en posséder une image fidèle.

II.

JE sais bien que je m'aventure sur un terrain épineux, car la question n'est pas seulement archéologique. Elle a aussi son côté hagiographique, que je tiendrais pourtant à respecter; il m'en coûte réellement de contester une authenticité admise à Rome même.

Les auteurs anciens qui ont parlé, soit des reliques de Rome, soit des curiosités qu'elle renferme, ou qui ont rappelé les souvenirs du saint docteur et décrit l'église qui lui est dédiée sur le mont Cœlius, se taisent à l'unanimité sur cette relique, qui n'a fait son apparition à St-Grégoire que sous le pontificat de Grégoire XVI. D'où vient-elle ? je n'ai pu le savoir bien exactement. Les uns m'ont dit qu'elle provenait du nord de l'Italie et avait été offerte au pape, qui, en raison de son étiquette, l'avait donnée au couvent qu'il habita longtemps comme camaldule. D'autres, au contraire, m'ont affirmé qu'elle avait toujours existé dans le couvent, où elle aurait été, pendant de longues années, sinon oubliée, au moins négligée. En tout cas, jusque là elle ne paraît pas avoir été l'objet d'aucun culte et on ne l'exposait pas en public.

Il serait fort intéressant de connaître par quelle voie Grégoire XVI fut amené à l'enfermer dans un reliquaire et à en attester l'authenticité par une inscription gravée sur métal et placée au soubassement. Ce reliquaire a la forme d'un tableau, muni d'une vitre à la partie antérieure, de manière à laisser voir commodément la crosse. Les contours, ainsi que le support, sont en bois d'ébène, rehaussé d'appliques en métal doré. Trois fois par an, il est exposé dans l'église de St-Grégoire : le 12 mars, pour la fête patronale ; le vendredi qui suit les Cendres et le second dimanche de carême, à l'occasion de la station. Mais, comme il est alors placé sur l'autel, on ne peut l'apercevoir qu'à distance et il est difficile de saisir les détails de la crosse. Pour la voir plus à l'aise, il faut en demander l'autorisation à l'abbé du monastère, qui se prête très obligeamment à la légitime curiosité des archéologues, comme il l'a fait pour M. Didron. Nous en aurions même tiré une photographie, si la vitre ne s'y était opposée par son miroitement.

Enfin, pour donner satisfaction aux archéologues et compléter la série des objets antiques, la crosse a figuré pendant plusieurs mois à l'exposition religieuse de Rome, en 1870. Là elle a été soigneusement examinée par des hommes de haute science. Qu'il me suffise ici de nommer M. Victor Gay, avec qui j'ai été pleinement d'accord sur la date à peu près certaine de cet ustensile liturgique.

III.

LE sujet qui nous occupe doit être traité avec tout le développement qu'il comporte. Aussi convient-il de n'omettre aucune des difficultés qui peuvent se présenter tant pour la fixation de l'âge que pour l'interpré-

tation de notre petit monument. Trois points principaux doivent attirer notre attention : Les papes se sont-ils servis de la crosse ? Quelle est la vraie date de la crosse romaine? Quel est son symbolisme?

Sur la première question je répondrai hardiment par une négation, en m'appuyant à la fois sur les textes, la tradition ecclésiastique et les monuments. Quelques auteurs, il est vrai, ont eu des doutes à cet égard, comme Macri, Ciampini et M. de Bastard (1), mais leurs raisonnements tombent devant l'affirmation continue de la vraie doctrine. De plus, les témoignages invoqués n'ont aucune valeur probante, parce qu'ils se rapportent à des monuments d'une date relativement récente (ils ne sont pas antérieurs au XII$_e$ siècle) et qu'ils témoignent de l'ignorance de l'artiste qui vivait évidemment en dehors des traditions et des habitudes de Rome. Or jusqu'à présent l'on n'a encore cité que cinq représentations de papes tenant la crosse à la main. Une sixième ne peut être invoquée ni pour, ni contre, car elle n'attribue au pape Gélase II qu'un bâton surmonté d'une boule. Or qui se portera garant de cette dernière figure, dont le contrôle est devenu impossible par suite de la disparition de l'original ? C'est une sage règle de critique archéologique de ne pas accorder confiance absolue aux miniaturistes et en général aux artistes qui, dans les deux derniers siècles, reproduisaient les actes du passé.

Je ne multiplierai pas les citations, car ce serait tomber dans le même inconvénient que M. de Bastard, qui a écrit sur la férule pontificale vingt-huit pages, pleines de science, mais aussi de confusion, à tel point que le lecteur se perd au milieu de ce dédale de citations et souvent de contradictions. Un seul texte suffit, à mon avis, pourvu qu'il soit clair, concluant et émanant d'une autorité compétente. Comment pourrait-on récuser le témoignage du pape Innocent III dont personne ne s'avisera de nier la vaste science ? Pouvait-il être quelqu'un mieux informé que lui de ce qui se faisait de son temps et de ce qui était l'objet de la tradition romaine ? Ses paroles ont même une telle autorité dans l'Église, qu'après avoir figuré d'abord dans un traité du saint sacrifice de la Messe, elles ont été insérées, comme document authentique, dans le corps même du droit qui contient la loi ecclésiastique. « *Baculo pastorali non utitur Pontifex romanus, tum propter historiam, tum propter mysticam rationem. Pro eo quod B. Petrus apostolus baculum suum misit Euchario, primo episcopo Trevirensi, quem una cum Valerio et Materno ad prædicandum Evangelium genti Theutonicæ destinavit ; cui successit in Episcopatu Maternus, qui per baculum sancti Petri de morte fuerat suscitatus. Quem baculum usque hodie cum magna veneratione Trevirensis servat Ecclesia* (1). »

On m'objectera peut-être que le fait ici rapporté admet plusieurs variantes. Je ne le nie pas, mais comme elles n'ont trait qu'aux personnes, le fait lui-même n'en subsiste pas moins. D'ailleurs, que telle soit l'origine de l'absence du bâton pastoral entre les mains du pape célébrant, peu importe. Une seule chose nous intéressait dans la question présente, à savoir la possibilité de constater cette absence au XIII$^e$ siècle et de la rattacher par une tradition non interrompue aux temps apostoliques.

Pour Innocent III et Moroni, il s'agit de S. Eucher, évêque de Trèves et de son compagnon et successeur S. Materne ; tandis que, selon l'opinion la plus accréditée en France (à laquelle je me range sans difficulté), le fait concerne S. Martial, apôtre d'Aquitaine et S. Front, évêque de Périgueux.

Saint Martial ayant donné l'hospitalité à S. Pierre dans sa maison de la *Via Lata*.

1. V. le rapport de ce dernier, p. 826 et suiv.

1. Lib. I *Decretal.*, cap. de *Sacrosancta unctione.*

à Rome, fut par lui désigné pour aller prêcher l'évangile dans les Gaules. L'apôtre le consacra évêque et lui adjoignit pour compagnon de ses travaux un jeune romain du nom de Front. Tous deux se dirigèrent vers le nord de l'Italie ; mais, au vingtième jour de marche, Front tomba malade et mourut. Aussitôt Martial revint à Rome consulter le chef de l'Église, qui lui donna son bâton, en lui enjoignant de l'appliquer avec confiance sur le cadavre du défunt. Martial repartit joyeux. Suivant le commandement qu'il en avait reçu, il mit sur le corps de Front, mort depuis quarante jours, le bâton qui lui avait été confié. Quand il lui eut dit au nom de S. Pierre de se lever, Front ressuscita plein de santé, puis continua sa route vers les Gaules. S. Martial devint apôtre de l'Aquitaine. Lorsqu'il eut établi son siège à Limoges, il fit de S. Front le premier évêque de Périgueux (1).

On a vénéré pendant des siècles, comme une relique, à Limoges même, le bâton miraculeux de S. Pierre.

C'est en souvenir de ce fait et de la tradition du bâton pastoral par S. Pierre lui-même que le Pape, évêque de Rome, officie pontificalement sans la crosse, qui est un des insignes épiscopaux, et le symbole de la juridiction.

1. « S. Pierre qui présidoit à Rome, pour multiplier la foy catholique, envoya des disciples de JÉSUS-CHRIST en plusieurs et diverses régions, scavoir est..... S. Marcial en la seconde Aquitaine.....

« Pour accompagner S. Marcial et luy aider à convertir à la foy le païs d'Aquitaine, S. Pierre luy bailla deux disciples, scavoir est Austricliniam et Alpiniam ; et dès la première journée de leur voyage, Austricliniam trépassa soudainement. Pour lequel trépas Sainct Marcial retourna diligemment vers sainct Pierre et luy déclara l'accident. Sainct Pierre le renvoya et luy bailla son baston, luy disant qu'il en touchast au nom de JÉSUS-CHRIST Austricliniam et qu'il ressusciteroit. Ce qu'il fit et Austricliniam ressuscita : à la raison de quoy on dict que nostre Sainct Père le pape n'use de baston pastoral parce que sainct Pierre le bailla à sainct Marcial : fors que quand il va en une église où le baston a esté depuis réservé et gardé : toutesfois il y a autre raison spirituelle que je laisse, parceque ce n'est ma matière et renvoye sur ce les lecteurs à la première partie de la Cronique Anthonine, tiltre sixiesme et chapitre vingt-cinq. » (Jean Bouchet, *Les Annales d'Aquitaine*, Poictiers, 1644, p. 13.)

Les commentateurs ou glossateurs, après avoir admis le fait historique, indiqué par ces mots *propter historiam*, cherchent le sens mystique, sommairement énoncé ainsi : *tum propter mysticam.*

Voici la raison qu'ils donnent : « *Raison mystique*, parce que le bâton offre, à son sommet, une courbure comme pour attirer, ce qui n'est pas nécessaire au pontife romain, car nul ne peut, en définitive, se détacher de lui, puisque l'Église ne peut pas ne pas être ; ou parce que le bâton désigne la contrainte ou le châtiment. C'est pour cela que les autres pontifes reçoivent de leur supérieur des bâtons, car ils tiennent leur pouvoir d'un homme. Le pontife romain ne fait pas usage du bâton, car il tient son pouvoir de Dieu seul. »

M. de Bastard a pleinement raison de dire que l'explication de la glose « ne paraît nullement admissible en matière d'archéologie » (1). S. Thomas d'Aquin, dont l'esprit était très pénétrant, voit plus clair dans ce symbolisme. Il s'exprime donc de la sorte: « Il faut dire que le pontife romain ne fait pas usage du bâton, car Pierre le donna pour ressusciter un sien disciple, qui plus tard fut fait évêque de Trèves ; et c'est pour cela que dans le diocèse de Trèves le pape porte le bâton, et non ailleurs ; ou aussi en signe qu'il n'a pas une puissance resserrée, *coarctatam potestatem*, ce que signifie la courbure du bâton. »

La volute a, en effet, une signification symbolique très précise. Comme elle est repliée sur elle-même, elle atteste un pouvoir limité, une juridiction qui a des bornes. La férule, au contraire, qui est une croix portée sur une hampe, exprime parfaitement l'idée d'un pouvoir sans restriction, étendu au monde entier, comme la croix elle-même dirige ses bras aux quatre points cardinaux. Voir, comme l'a fait le P. Martin, dans la férule la croix même de la crucifixion de

1. Pag. 826 du rapport.

S. Pierre, c'est aller trop loin et modifier la raison mystique, car le pape sur la terre étant le vicaire du CHRIST, arbore comme lui le même signe de puissance. En faire encore, avec le même archéologue (1), le symbole de l'autorité temporelle, c'est se tromper grossièrement, car le pape n'en fait usage que dans les cérémonies pontificales et seulement dans l'exercice de son pouvoir spirituel.

J'ai parlé de férule, tel est effectivement le terme propre pour nommer l'instrument qui remplace la crosse pour les souverains pontifes (2). Le mot, actuellement, est tombé en désuétude, mais la chose subsiste toujours et, dès le Xe siècle, nous le voyons employé lorsque Benoît V remet au pape Léon VIII les insignes du pontificat. « *Pallium sibi abstulit, quod simul pontificali ferula quam manu gestabat, domino Papæ Leoni reddidit, quam ferulam idem Papa fregit* (3). » Baronius rapporte que, lors de l'élection du pape Pascal II, en 1100, la férule lui fut mise en main : « *Est locatus in utrisque curulibus sedibus, scilicet eburneis, data est ei ferula in manu.* » Cencio Savelli, qui devint plus tard pape sous le nom d'Honorius III, racontant l'élection du pape Célestin III, parle de la férule qu'il dit être le symbole de l'administration et de la correction : « *Idem electus sedet ad dexteram in sede porphyretica, ubi prior basilicæ sancti Laurentii dat ei ferulam, quæ est signum regiminis et correctionis.* »

Ces deux derniers mots ont besoin de commentaire. Avec la croix qui surmonte la férule, le pape régit l'Église ; avec la pointe qui termine la hampe à la partie inférieure, il aiguillonne les retardataires, pique ceux qui sont égarés et corrige les coupables (1).

Si nous recourons maintenant aux monuments, nous les trouvons aussi explicites que les textes et la tradition.

Je ne connais pas à Rome une seule représentation où les papes soient figurés avec la crosse. Je ne puis en citer qu'une seule où S. Grégoire-le-Grand tienne en main la férule (2). Le docte Angelo Rocca a publié en gravure cette peinture contemporaine du pape lui-même et dont il n'existe plus qu'une copie dans l'église de St-Saba sur le faux Aventin. Le nimbe carré, qui y est attribué à S. Grégoire, est un indice certain que la peinture a été exécutée de son vivant (3). J'admets même avec M. de Bastard qu'elle ne soit que du IXe siècle (4), c'est déjà une respectable antiquité et l'on ne peut dès lors inférer que la férule n'a été introduite dans l'Église qu'au XIIe siècle (5). Heureusement nous pouvons remonter beaucoup plus haut. Il est vrai que les mosaïques de Rome ne représentent pas les papes avec la férule et qu'ils ont seulement aux mains l'église qu'ils ont bâtie ou enrichie de leurs

1. Le P. Martin s'exprime ainsi : « La férule était remise au pontife en même temps que les clefs du patriarcat à la prise de possession du palais de Latran... elle n'était donc qu'un insigne temporel. » Il ne s'agit pas ici de la prise de possession du palais, mais bien de celle du siège épiscopal de Rome, St-Jean-de-Latran étant la cathédrale. D'ailleurs il y a corrélation évidente, pour signifier le pouvoir spirituel, entre la remise des clefs et celle de la férule. C'est, en effet, à Pierre et à ses successeurs que JÉSUS-CHRIST a dit : *Tibi dabo claves regni cœlorum.* (S. Matth. XVI, 19.)

M. de St-Laurent a combattu l'idée du savant jésuite relativement à l'origine de la férule. (*Annales arch.*, tome XXIII, p. 266.)

2. Ce texte et les suivants sont donnés en français par M. de Bastard, p. 832 de son rapport.

3. « *Ubi ventum est ante basilicam ipsam... idem electus sedet ad dexteram in sede porphyrica, ubi prior basilicæ sancti Laurentii de palatio dat ei ferulam, quæ est signum regiminis et correctionis, et claves ipsius basilicæ et sacri Lateranensis palatii, quæ specialiter Petro apostolorum principi data est potestas claudendi et aperiendi.* » (Ordre Romain du Card. Cenci.) « *Itum est ad capellam sancti Sylvestri et primo sedens et quasi jacens Papa* (Léon X) *accepit a priore canonicorum, claves primo, deinde ferulam, in quo actu idem prior, cum daret ferulam, dixit certa verba ad propositum illius actus, videlicet* Dirigere, sanctificare et regere, *ut ego edidi in meo Ceremoniali.* » (Paris de Grassis.) Cette cérémonie tomba en désuétude, lors de l'élection de Sixte V.

1. La Glose commente ainsi la décrétale d'Innocent III : « *Stimula lenta, punge per imum, punge vagantes.* »

2. M. de Bastard en a donné une gravure, pag. 830 de son rapport.

3. J'insiste sur ce nimbe, malgré l'affirmation contraire de M. de Bastard, pag. 837.

4. Pag. 838 du rapport.

5. Pag. 827 du rapport de M. de Bastard, qui s'étaie du sentiment de Ciampini.

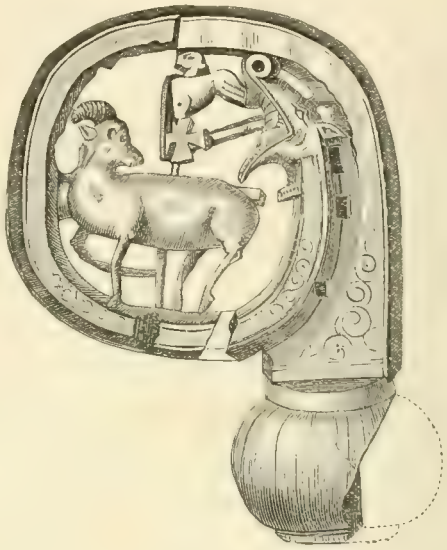
dons; mais, dès l'an 578, je vois S. Laurent portant à la main la férule dans la mosaïque de l'arc triomphal de la basilique qui lui est dédiée hors les murs (1). Ailleurs encore le même insigne lui est confié et dès lors il devient son attribut distinctif. Que signifie donc cet attribut ? Tout simplement que S. Laurent étant diacre du pape S. Sixte II, dans les cérémonies, précédait le pontife dont il tenait la férule. Plus tard, la croix pattée et unie fut ornée d'un CHRIST et l'insigne papal, par extension, fut accordé aux légats, aux primats, patriarches et archevêques. C'est-à-dire que la férule se dédoubla : pour les bénédictions, où elle est nécessaire, elle resta telle que la tradition l'avait transmise, tandis qu'elle varia, quant à la forme et à l'ornementation, pour les processions, et c'est alors que le sous-diacre apostolique en eut la charge (2).

Après tous ces raisonnements, je suis donc en droit de conclure que les papes n'ayant jamais porté la crosse, mais bien la férule, la crosse d'ivoire qui nous occupe n'a pu appartenir à S. Grégoire-le-Grand en tant que Pape.

S'en serait-il servi antérieurement comme abbé du monastère qu'il fonda dans sa maison du Cœlius ? Je ne le pense pas, car il n'est pas prouvé que les abbés fissent alors usage de la crosse, et ensuite parce que celle qui leur est attribuée par les monuments jusqu'au XII^e siècle a la forme d'une potence ou de la lettre T (3), mais surtout, et cet argument dispense de tous les autres, parce que, comme je vais le démontrer, cette crosse n'est pas du VI^e siècle, mais au plus tôt du XI^e.

Je passe donc à sa description.

IV.



Crosse en ivoire de l'église St-Grégoire, à Rome. XI^e siècle.

LA crosse de l'église St-Grégoire est en ivoire massif, que le temps a jauni, éraillé et brisé. Elle porte en différents endroits de la volute des traces de rinceaux, faits au pinceau et qui sont très caractéristiques de l'époque romane. L'art en est grossier, peu soigné et dénote une main inhabile ou mal apprise. On travaillait l'ivoire infiniment mieux que cela aux VI^e et VII^e siècles (1), époque d'ailleurs où la sculpture était encore représentée à Rome, à Monza

1. Voir aussi le S. Laurent en mosaïque de l'église de Galla Placidia, à Ravenne, qui date de l'an 440.

2. A la cathédrale du Mans, sur un vitrail du XIII^e siècle placé dans le triforium, le pape Innocent IV, la tiare en tête et vêtu de la chasuble, appuie sur son épaule une croix latine, dont la tige est bleue et la tête blanche. A Milan, au Musée Brera, sur un panneau du XV^e siècle, S. Pierre, costumé en pape, porte, outre les deux clefs symboliques qu'il tient de la main gauche, la tiare, la chape et la férule, dont la hampe est surmontée d'une boule, sur laquelle est plantée une croix pattée. De la sorte l'instrument du salut domine le monde qu'il a racheté.

3. Voir sur les *tau* les savantes recherches du chanoine Barraud, du P. Martin et de M. de Bastard. Je ne citerai que trois faits qui ont échappé à leurs investigations.

Un ancien sceau de l'abbaye de la Chaise-Dieu, qui paraît dater de l'époque romane, porte, à côté d'un abbé encapuchonné qui bénit et tient un livre, un long bâton en *tau*, qui atteint la hauteur de sa tête. Le sceau moderne de l'abbaye de la Chaise-Dieu est timbré, au milieu de l'écu, d'un bâton en *tau*.

A Fournols, prieuré fondé en Auvergne par Robert, abbé de la Chaise-Dieu, l'on assurait que le bâton d'ivoire de ce saint lui avait été apporté dans la chapelle par la sainte Vierge, une nuit qui précéda l'Assomption, pendant qu'il priait à son autel. Dom Tiolier dit avoir vu à Fournols une peinture retraçant ce miracle : le bâton *avait trois pieds de long et ressemblait à la potence d'un boiteux*.

J'ai publié à Angers, dans une brochure intitulée *Reliques du B. Robert d'Arbrissel*, le dessin lithographié du tau qui a appartenu au fondateur de l'ordre de Fontevrault.

1. Voir ma *Bibliothèque vaticane*, pag. 65.

et à Ravenne, par des œuvres d'un certain mérite. Il n'y a pas jusqu'à la volute qui n'indique dans son agencement une double maladresse et un goût fort équivoque. On ne comprend pas comment une surface plate, une tablette, vient se superposer à une partie circulaire qu'elle doit continuer. On s'explique encore moins qu'à l'œil ou au compas l'artiste n'ait pas mieux arrondi la volute.

Le nœud a la forme d'une boule unie, prise entre une gorge et un large filet. Une brisure montre parfaitement comment, faute de douille, cette *pomme*, pour me servir de l'expression usitée dans les anciens inventaires, s'ajustait sur la hampe. Une tige de fer pointue, mais non à vis, comme l'a fait M. de Bastard pour la crosse de Bâle (1), ressortait de la pomme et se fixait dans la hampe.

La volute est contournée par un double filet, creusé dans l'ivoire, et l'extrémité offre une tête de dragon, aux oreilles de quadrupède, au museau très développé et aux dents acérées. Au milieu se dresse un bélier, retenu en avant et en arrière par deux tenons, ménagés dans la découpure de l'ivoire. Il marche à droite, se détourne pour regarder, comme le fait d'ordinaire l'Agneau pascal, et appuie une de ses pattes de devant contre la tige d'une croix pattée qui ressemble parfaitement à la férule.

Au-dessus, mais brisé malheureusement, je crois distinguer un ange dont on voit encore la tête fruste, une aile déployée, le buste et le bras droit qui brandit contre le dragon une arme meurtrière, lance ou épieu.

Qu'on examine cette crosse sans préoccupation aucune d'attribution, surtout qu'on la compare à la crosse de Bâle et l'on se rangera vite à mon opinion, que nous sommes en face d'une œuvre importante, quoique malhabile, du XI^e ou du XII^e siècle au plus tard.

La crosse de Bâle est identiquement de la même époque et du même style que celle de Rome, mais moins complète et un peu plus ornée. Le nœud est aplati et serré à la partie supérieure dans une collerette feuillagée. Le bélier, aux cornes fortement accentuées, se détourne également et tient une croix pattée, régulièrement dessinée. Sur les côtés il porte un de ces dessins fantaisistes que l'on retrouve fréquemment à cette époque sur les étoffes, chaque fois qu'on y représente une bête. La volute chanfreinée se termine par une tête de dragon, ouvrant démesurément la gueule et tirant la langue. Les deux oreilles du monstre, l'extrémité de son museau et plus bas quelques tenons empêchent cette partie de se briser. Enfin, vis-à-vis, rampe un animal que l'on peut prendre pour un lionceau et qui continuerait ainsi l'idée du CHRIST, vainqueur et ressuscité (1).

A l'exposition de 1878, au Trocadéro, M. Basilewski avait mis, dans une de ses vitrines, deux crosses d'ivoire non peint, où le bélier arborait une croix pattée. Leur date pourrait être le XII^e siècle environ.

Voici donc quatre crosses à peu près identiques. Continuant toujours le même ordre d'idées, nous en trouvons, au musée du Vatican, une cinquième plus élémentaire encore et qui doit être le prototype des autres (2) ; car, comme l'a judicieusement observé M. Didron, les idées sont toujours simples à l'origine et elles deviennent complexes en se développant. C'est le commentaire qui s'adjoint au texte primitif pour lui donner plus de lucidité et de force. En effet, cette crosse, dont il ne reste plus que la volute sans son nœud, se termine simplement

1. Page 472 de son rapport.

1. Le P. Martin a reproduit, dans les *Mélanges d'archéologie*, t. IV, plusieurs crosses d'ivoire où figure l'agneau, ce qui est un symbole identique. Il a donné, page 198, la crosse de Bâle, qui est passée ensuite au prince Soltikoff.

Que sera-t-elle devenue à la dispersion si regrettable de cette collection importante ? Serait-ce une de celles de la collection Basilewski ? Cependant, elle me paraît offrir une différence notable.

2. Voir ma *Bibliothèque Vaticane* (Rome, 1867) pag. 67. Dans le même ouvrage, j'ai signalé une autre crosse analogue, que j'ai décrite ainsi : « Volute de crosse en ivoire, terminée par une tête de veau et semée de petits ornements circulaires disposés en croix (X^e ou XI^e siècle). »

par une tête de bélier qui broute un feuillage. Le style est exactement le même de part et d'autre.

V.

RESTE maintenant à élucider le symbolisme de ces cinq crosses, mais surtout de la crosse romaine.

Prise dans son ensemble, elle signifie la victoire et le triomphe du CHRIST. Si nous groupons, pour n'en faire qu'un seul tout, les éléments épars dans ces cinq compositions du même âge, nous arrivons sans peine à un poème tout entier qui se fractionne en plusieurs chants.

L'ange, au nom de Dieu, combat l'ennemi révolté et en est victorieux. Le dragon infernal, emblème de Satan, est transpercé par l'instrument de la vengeance céleste. Le bélier montre JÉSUS-CHRIST fort et vainqueur ; la croix, instrument de son supplice, devient le trophée de sa victoire (1). Le lionceau (2) exprime la résurrection et le feuillage brouté par le bélier la parole même de Dieu annoncée aux fidèles.

La plupart de ces symboles sont déjà connus. Aussi je ne ferai que les effleurer, pour m'arrêter plus particulièrement au bélier que l'on rencontre moins fréquemment.

L'histoire naturelle du moyen âge rapporte que le petit du lion meurt en naissant et que le souffle de son père peut seul le rappeler à la vie. C'est, il est vrai, une légende fondée sur des observations inexactes, mais il faut en tenir compte parce qu'elle a été longtemps en vogue et qu'on l'a directement appliquée à la mort et à la résurrection du Sauveur.

1. « *Cujus trophæum crux.* » (Liturgie de l'Église Gallicane, *oraison pour none, le vendredi-saint.*)

« *Hic est qui virtute propria fretus, cum diabolo, tenebrarum principe, dimicavit : et, prostrato, victoriæ trophæum ad cælos magnifice portat.* »

(*Prière du Missel Mozarabe.*)

2. Le P. Martin ne voit pas dans la crosse de Bâle un *lionceau*, mais « le renard, le dévastateur de la vigne du *Cantique des cantiques*, le *golpis* du moyen âge, l'esprit de fraude et de mensonge. » Je ne puis être de cet avis.

Voici en quels termes le *Phisiologus* raconte le fait et en tire une déduction morale :

« *Quum leæna peperit catulum, generat eum mortuum ; et custodit eum tribus diebus, donec veniens pater ejus, die tertia insufflat in faciem ejus et vivificat eum. Sic omnipotens Pater Dominum nostrum* JESUM-CHRISTUM *filium suum tertia die suscitavit a mortuis ; dicente Jacob :* « *Dormivit tanquam* « *leo et sicut catulus leonis, quis suscitavit* « *eum?* » (Mélanges d'archéologie) (1).

Et le lionceau qui dormait s'est réveillé, le lion de Juda s'est levé ; il a triomphé de la mort, et pour mieux assurer sa victoire, il l'a renversée et *mordue* comme sa proie. Aussi la liturgie imagée du moyen âge a-t-elle, dans une des antiennes de l'office de Pâques, entonné un joyeux *alleluia* pour le CHRIST, fils de Dieu, qui, semblable au lion, a déployé sa force au jour de sa résurrection :

« *Alleluia. Resurrexit Dominus hodie. Resurrexit Leo fortis,* CHRISTUS *Filius Dei.* »

Si le cierge pascal, dans nos églises, a pour but de représenter la vie de JÉSUS sur la terre jusqu'à son ascension au ciel, l'Église romaine entre plus avant encore au cœur de cette pensée symbolique, en donnant pour support à ce cierge le lion qu'ont présagé les livres saints, et cela aux plus hautes époques de l'art, alors que la main de l'artiste, savante et inspirée, sculptait et émaillait de ses plus fines mosaïques les candélabres de marbre blanc qui figurent parmi les meubles les plus gracieux des basiliques de St-Clément, de Ste-Marie *in Cosmedin* et des Sts-Côme-et-Damien.

Au moyen âge, la liturgie voit ses paroles traduites par les monuments figurés ; aussi le peuple retient-il plus facilement les textes qu'il récite à l'église et saisit-il mieux l'à propos des allégories qu'il a sans cesse sous les yeux. L'art embellit la matière, la science

1. V. sur le symbolisme du lion le rapport de M. de Bastard, p. 433 et suiv.

vivifie l'esprit, et tout, jusqu'au moindre détail, devient une aspiration pieuse, un cantique de foi et une salutation d'amour.

L'ange qui combat, au nom de Dieu, et lui assure la victoire dans les régions célestes, est nommé par la tradition l'Archange S. Michel. Nous sommes là au début d'un motif iconographique qui prendra surtout son extension au XIIIe siècle dans les belles crosses émaillées de Tolède (1) et de Fontevrault (2). Mais les monuments s'appuient sur un texte précis de l'Apocalypse, qui parle d'un grand combat livré dans le ciel contre le démon (3).

« *Et factum est prælium in cœlo : Michaël* (4) *et Angeli ejus præliabantur cum dracone et draco pugnabat, et angeli ejus :*

« *Et non valuerunt, neque locus inventus est eorum amplius in cœlo.*

« *Et projectus est draco ille magnus, serpens antiquus qui vocatur diabolus et Satanas, qui seducit universum orbem, et projectus est in terram, et angeli ejus cum illo missi sunt.*

« *Et audivi vocem magnam in cœlo dicentem: Nunc facta est salus, et virtus et regnum Dei nostri, et potestas* CHRISTI *ejus : quia projectus est accusator fratrum nostrorum, qui accusabat illos ante conspectum Dei nostri die ac nocte* » (Apocalips., XII, 7-10.)

Le dragon, comme vient de nous le dire très explicitement S. Jean, est donc le serpent (1), qui, au premier jour, séduisit l'homme, le démon lui-même dont le nom est Satan. Dès le XIe siècle, les crosses offrent de nombreux exemples du serpent ainsi attaché en permanence à l'extrémité de la volute dont il devient le principal ornement (2). Ne doit-on pas voir là, traduit aussi littéralement que possible, cet autre verset du texte mystérieux : « *Et vidi angelum habentem catenam magnam in manu sua, et apprehendit draconem, serpentem antiquum, qui est diabolus et Satanas, et ligavit eum per annos mille* » (Apocalips., XX, 1). (3).

Le feuillage que le bélier tient à la bouche symbolise, dit S. Eucher, la doctrine prêchée, annoncée, divulguée : « *Folium, sermo doctrinæ* (4). S. Grégoire-le-Grand, dans ses *Formules spirituelles* (5), y voit de préférence l'arbre de vie, dont les feuilles ne tombent pas, parce que la parole du CHRIST est impérissable et que le peuple fidèle trouve en elle remède et salut : « *Folium, ver-*

1. V. pag. 472 du rapport de M. de Bastard.

2. Elle est conservée au Musée d'Angers et a été publiée à tort par M. de Caumont dans son *Abécédaire* comme étant la crosse de Robert d'Arbrissel.

3. Le R. P. Martin cite également l'Apocalypse pour expliquer la crosse de Bâle (v. p. 793 du rapport de M. Bastard). — Le symbolisme du dragon est longuement expliqué dans le même rapport, p. 447 et suiv.

« Le dragon exprime une idée de puissance dans le mal. » (*Guide de l'art chrét.*, t. III, p. 299). Le bréviaire romain, à la fête de S. Michel, empruntant le fait à l'Apocalypse, montre l'archange combattant le dragon infernal : « *Factum est silentium in cœlo, dum committeret bellum draco cum Michaele archangelo* » (1er *répons des Matines*).

4. Sur une châsse du XIIe siècle, qui fait partie du riche trésor de St-Maurice d'Agaune (Suisse), les quatre archanges, y compris l'apocryphe Uriel, sont ciselés à la toiture. S. Michel, lance en main, terrasse le dragon qu'il foule aux pieds. A St-Michel d'Entraigues, près d'Angoulême, le même sujet, sculpté à la même époque au tympan de la porte, est expliqué par cette inscription empruntée textuellement à l'Apocalypse :

*Micha*EL PROELIABATVR CVM DRACONE. +

V. encore sur l'iconographie de S. Michel, le rapport de M. de Bastard, p. 533.

1. Une idée secondaire est la verge de Moïse changée en serpent. « Non minus etiam virgens ille serpens, qui Moysi pavorem incussit ita ut fugeret illum et rursus accipiens illum caudatenus, effectus est virga, typice in hoc facto perspiciendus est. Signatur per serpentem ex virga factum Deitatis potentia ex sanctæ Mariæ Virginis carne induta. Per Moysen enim judaicus populus qui cernens Dominum JESUM verum Deum et hominem, fugit ab eo incredulus ; sed recipiet illum circa finem seculi, quod exprimitur per caudam serpentis. » (Radulph. Glaber., *Hist.*, Lib. V, apud *Historiens de la Gaule*, t. X, p. 57-58.)

2. V. le rapport de M. de Bastard, pp. 499, 516, 523, 536.

3. Le dragon était donc un trophée de victoire. C'est pour cela, ainsi que le raconte Jacques de Vitry, qu'on le portait à la procession de l'Ascension, au XIIIe siècle. « *Draco autem in plurimis locis primis duobus diebus deportatur et cruces præcedit cum cauda longa et inflata. Tertio autem die retro vadit, cauda incurvata et dimissa, quod non vacat a mysterio. Per draconem enim diabolus designatur. Per tres dies, tria tempora significantur, tempus scilicet ante legem, sub lege et sub gratiâ. Duobus primis diebus, princeps hujus mundi tanquam dominus præcedebat et fere omnes ad se trahebat. Tempore autem gratiæ, conculcatus est a* CHRISTO *nec jam audet ita aperte sævire.* » (*Sermons de Jacques de Vitry, fer. II, in. let. min., ed. Venet.*, 1518, *page* 762). Voir mon étude sur le symbolisme du dragon dans le *Trésor de l'abbaye de Ste-Croix de Poitiers*, pag. 180-200.

4. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, tom. III, page 402.

5. Ibid., page 412.

*bum, unde : Et folium ejus non defluet, quod de* CHRISTO, *qui est lignum vitæ, dictum est, cujus folium vere non defluet, quia verbum ejus non præteribit. Hujus ligni folia sunt ad salutem gentium, quia in verbo ejus medicina et salus est languentium animarum.* »

Je donnerai ici quelques développements de détail. « L'ivoire est le symbole de la douceur. » (*Rev. de l'art chrét.*, t. XVI, p. 470.) « Le cou, dont l'érection altière décèle les hommes superbes, figure l'indomptable orgueil : « *Quid enim collum Leviathan istius nisi elationis ostensio designatur?* » (S. Gregor., *Moral.*) Les dents sont l'emblème naturel de la cruauté, de la persécution violente : « *Dentes, crudelitates. Dentes, persecutores Ecclesiæ. Dentes, persecutiones dæmonum.* » (Raban. Maur., *Allegor.*) La tête, prêtée à l'esprit du mal, signifie, quand elle elle est unique, la concupiscence coupable dont il se fait l'instigateur : « *Caput, concupiscentia hostis.* » (Raban. Maur., *Allegor.*) Enfin, l'haleine, fétide et nauséabonde, marque les suggestions perverses : « *Halitus, suggestio diaboli.* » (Ibid). Ces citations sont empruntées à un remarquable travail de Mme Félicie d'Ayzac. (*Rev. de l'art chrét.*, t. XVI, p. 196, 203, 204.)

## VI.

La représentation du bélier est le motif principal de la crosse ; relativement, les autres symboles ne sont qu'accessoires et secondaires, car tous se rapportent à lui, comme au centre même de la composition.

On reconnaît le bélier à ses cornes, qui ne laissent aucun doute sur son attribution. Ce n'est donc pas un agneau. Or, chaque siècle se distingue par un certain courant d'idées qui lui appartient pour ainsi dire en propre, et ce courant se prolonge jusqu'à une époque qu'il est facile de déterminer. Si donc la crosse de S. Grégoire eût été sculptée au VIe siècle, ce n'est pas un bélier, mais bien un agneau que nous eussions vu à cette place d'honneur, pour exprimer le triomphe du CHRIST, comme les sculptures des sarcophages et les mosaïques nous autorisent à le croire.

Écoutons d'abord le chanoine Martigny : « Quelques antiquaires ont regardé le bélier comme un symbole distinct de l'agneau et lui ont assigné une signification particulière, quand il paraît sur les monuments chrétiens. S. Ambroise dit qu'il est pris pour symbole du Verbe, même par ceux qui nient la venue du Messie (*Epist. LXIII*), et fait ensuite de curieux rapprochements par lesquels s'expliquerait la pratique reçue dans la primitive Église de mettre quelquefois le bélier à la place de l'agneau sur les épaules du Bon Pasteur (1). « Le bélier, dit ce Père, nourrit « sa toison et la lave dans l'eau pour en aug- « menter la blancheur, et pour nous plaire. « Ainsi JÉSUS-CHRIST a porté nos péchés et « les a lavés dans son sang, afin que nous « puissions plaire à Dieu son Père. Le bélier, « par sa voix, guide le troupeau dont il est le « chef et revêt le berger de sa laine ; ainsi « JÉSUS-CHRIST, en tant que Dieu, nous re- « vêt par sa création et sa providence ; il « nous conduit vers le port du salut par sa « doctrine, par sa rédemption et par sa « grâce. » (*De Abraham*, II, c. 8.) — « Le bé- « lier combat et terrasse les loups ; JÉSUS- « CHRIST dompte le démon. » (*Enarrat. in ps.* XLIII.) « Le bélier fut arrêté par les ronces « pour être sacrifié à la place d'Isaac ; JÉSUS- « CHRIST, qui devait élever avec lui notre « chair de cette terre, s'est fait victime pour « nous ; et de même que le bélier se tait de- « vant celui qui le tond (Is. LIII), ainsi JÉSUS- « CHRIST n'a pas ouvert la bouche devant

1. Le bélier sur les épaules du Bon Pasteur symboliserait, d'après le P. Minasi, « le sacrifice », en souvenir de celui d'Abraham, « JÉSUS-CHRIST lui-même » étant victime et pasteur tout à la fois, comme le redit dans ses vers un poète chrétien :

*Victima quæ dabitur, cum victima pastor habetur.* »

(*Bullet. monum.*, 1873, p. 296). Le bélier remplace, en effet, la brebis dans certaines représentations des IVe et Ve siècles : voir Garrucci, *Stor. dell' arte Crist.*, pl. 467 ; pl. 428 pour un monument de Constantinople, pl. 465 pour un verre gravé, où le bélier est surmonté d'un disque portant le Chrisme entre l'*omega* et l'*alpha* ; *Revue des soc. sav.*, 5e sér., t. VI, pour le sarcophage de Tipaza (p. 123).

« ceux qui lui donnaient la mort.» (*De Abraham*, I, 6).

« D'autres Pères ont considéré le bélier arrêté dans le buisson, comme l'image de JÉSUS couronné d'épines; (St Prosp., *de promis. Dei*, pars I, c. 17), ou de JÉSUS crucifié (Aug., in ps. IV). C'est sans doute pour ce motif qu'on trouve souvent deux béliers affrontés, avec une croix au milieu d'eux, particulièrement sur les chapiteaux de colonnes, par exemple à St-Ambroise et à St-Celse de Milan (Allegranza, *Sacra M. di Mil.*, tav. VI, etc.). On voit que le point de départ de toute cette doctrine est le bélier du sacrifice d'Abraham, et Notre-Seigneur nous dit lui-même qu'il fut donné au saint patriarche d'entrevoir toutes ces analogies et qu'il s'en réjouit grandement (1). »

Je m'étonne de la distraction qu'a eue l'auteur du *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*. S'il avait lu la clef de Méliton et cherché à en tirer parti, il aurait vu aussitôt que l'exemple qu'il cite en preuve, d'après les églises de Milan, n'a aucune valeur dans la question; car, au lieu d'un seul bélier, il nous en montre deux accompagnant la croix. Dès lors que, suivant la tradition, le bélier signifie, non seulement le CHRIST, mais aussi les apôtres, le sujet s'explique ainsi de lui-même, comme je le dirai plus loin.

Ceci soit dit en passant et par anticipation sur l'article suivant. Je vais continuer à montrer dans le bélier le symbole du CHRIST (2), au moyen des textes nombreux que le savant cardinal Pitra a ajoutés comme commentaire à la formule si précise que donnait au second siècle S. Méliton. Or, d'après cet évêque, le bélier est le CHRIST lui-même, et il appuie aussitôt son assertion sur un texte de la Genèse (XXII, 13) : « Aries, CHRISTUS. *Ecce aries tenebatur planta in virgulta Sabec* (1). »

Raban Maur et l'anonyme de Clairvaux voient dans le bélier le Verbe fait chair, le Fils de Dieu incarné et offert en sacrifice : « *Aries, caro* CHRISTI *ut : Vidit arietem hærentem cornibus* (2). » Pierre de Capoue explique que le bélier céleste est le CHRIST et donne la raison du feuillage que nous avons vu sur une crosse dans la bouche de l'animal : « Aries campi, mundi, cœli et tartari..... Aries cœli, CHRISTUS. Genesis: *Vidit Abraham*... Primus pascit herbas camporum, secundus gramina scripturarum. Tertius pascua virtutum et bonorum operum, verbi gratia : florem lilii per castitatem, florem violæ per humilitatem, florem rosæ per martyrii patientiam, florem olivæ per misericordiam, florem uvæ per prædicationem, florem spicæ per bonorum operum maturitatem... Primus est dux pecorum ; secundus, dux simplicium ; tertius, dux omnium fidelium (3). »

L'auteur anonyme des *Distinctions monastiques* trouve dans le bélier (4) la double signification du principat que le CHRIST possède sur l'Église et le monde et de son incarnation : « Aries significat CHRISTUM propter principatum ; unde :

« Agnus, ovis, vitulus, serpens, aries, leo, vermis.

« Agnus, propter innocentiam; ovis, propter patientiam ; vitulus, propter obedientiam ; serpens, propter sapientiam ; aries, propter principatum ; leo, propter resurrec-

1. Martigny, *Dictionnaire des Ant. chrét.*, au mot Bélier.

2. Le chanoine Corblet, dans son *Vocabulaire des symboles*, dit du bélier : «Figure de JÉSUS-CHRIST, en vue de son immolation sanglante ; emblème des apôtres, des pasteurs d'âmes, de la force chrétienne. » (*Rev. de l'art. chrét.*, t. XVI, p. 343).

1. *Spicileg. Solesmen.*, tom. III, pag. 24.

2. Ibid. p. 25.

3. Ibid.

4. S. Augustin, dans sa 43e épître, traitant de l'Église romaine, parle du *principat* que lui donne sur toute la terre le Siège apostolique : « Romanæ Ecclesiæ, in qua semper Apostolica Cathedra, viguit principatus et cœteris terris. » Raban Maur, au IXe siècle, disait du CHRIST : « Aries propter principatum » (page 104 de l'édition de Mayence). A la cathédrale de Strasbourg, la rose de la façade méridionale du transept, qui date du XIIIe siècle, renferme un certain nombre d'allégories relatives au CHRIST. « La cinquième (femme) offre un bélier..... Inscription : IN ARIETE PROPTER PRINCIPATUM. » (Guerber, *Essai sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg*, p. 41.)

tionem, fortitudinem et confidentiam ; vermis, propter humilitatem.

« Aries significat carnem CHRISTI ; unde aries immolatus est pro Isaac vivente, quia caro CHRISTI mortem passa est, deitate impassibili permanente [1]. »

Pierre de Riga décrit en beaux vers le symbolisme du bélier :

« Unus post vitulum vervex occiditur, Aaron
Imponente manus progenieque sua.
Quum CHRISTI mortem vervex vitulusque [2] figurent,
Rem variando tamen, distat uterque sibi.
Signatur vitulo mors quæ fuit in cruce CHRISTI,
Quam surgens ultra noluit ille pati.
Victima vervece signatur, quæ datur aræ,
Quam modo presbyteri voce manuque sacrant.
Offertur totus aries, quum CHRISTUS in ara
Creditur oblatus, qui Deus est et homo.
Totum non affert in CHRISTO, quisquis adorat
Absque Deo carnem, vel sine carne Deum [3]. »

Je compléterai les citations du laborieux bénédictin par quelques autres documents. Voici d'abord la strophe d'une hymne que j'ai copiée à l'abbaye de Ste-Scolastique, près Subiaco, dans un hymnaire manuscrit du XIVe siècle :

« *Hec vervetis est occisi*
*Genitrix ingenua.* »

Il s'agit ici de la Ste Vierge, mère du bélier immolé pour nous.

« Aries est caro CHRISTI, ut in Genesi Isaac in altari ponitur, sed aries mactatur, quod CHRISTUS crucifigatur, sed sola ejus caro moritur. » (Rab. Maur., *Allegor. in univ. sacr. script.*) — « Aries, non Isaac, immolatus est : quia Caro CHRISTI, hærens cornibus crucis inter vepres tribulationis [4], non deitas, quæ per Isaac significatur ». (S. Anselm. Cantuar., *Enarrat. in Matth.*, I, pars 3, col. 1, t. I Oper.) — « Quocirca, diu ante paschæ institutum, aries pro Isaac immolatus non obscura fuit CHRISTI figura. » (S. Brun. Astens., *In Gen.*, XII.)

Dans la liturgie gallicane, le prêtre disait à la préface, le jour de Pâques : « Ipse (CHRISTUS) est aries in verticem montis excelsi de vepre prolatus, sacrificio destinatus. »

Adam de St-Victor, dans la prose pascale *Zima vetus*, dit d'Isaac :

« Puer nostri forma risus,
Pro quo vervex est occisus
Vitæ signat gaudium. »

Un manuscrit du XIIIe siècle, qui est à la bibliothèque de Poitiers, voit, dans le bélier substitué à Isaac lors du sacrifice d'Abraham, la chair du CHRIST qui souffrit sur la croix sans qu'atteinte ait été portée à sa divinité :

« Hinc tamen est aries, non infans, sacrificatus.
Sic Xpi caro, non deitas est in cruce passa. »

Le Manuel de l'église d'Exeter (Angleterre), écrit au XIVe siècle et conservé à la bibliothèque de Coutances, contient, pour la fête de la Trinité, la séquence *Alma chorus*, qui énumère tous les noms divins. Une des strophes est ainsi conçue : « Agnus, ovis, vitulus, serpens, aries, leo, vermis. » C'est l'hexamètre cité par les *Distinctions monastiques*. (*Rev. des Soc. sav.*, 7e sér., t. VI, p. 46).

Des textes passons aux monuments.

M. de St-Laurent, dissertant du sacrifice d'Abraham, dit : « Ce sujet renferme trois figures du Sauveur : Abraham, comme sacrificateur ; Isaac, comme victime volontaire ; le bélier, comme victime effective.... Sur le beau sarcophage conservé dans la basilique de Ste-Marie-Majeure,... le bélier est là et son attitude témoigne qu'il s'offre volontairement. Ce sentiment de l'offrande de soi-même, de la part de ce bélier, devenu évidemment l'Agneau divin, est encore mieux senti sur le sarcophage de Junius Bassus, où il est élevé sur un monticule, circonstance qui n'est certainement pas indifférente, vu le caractère de ces monuments. » (*Guide*

1. *Spicileg. Solesm.*, p. 25.
2. J'ai cité plus haut, au musée chrétien du Vatican, une crosse à tête de veau. Le veau est ici un nouvel emblème du CHRIST immolé pour la rédemption du genre humain.
3. *Spicileg. Solesmen.*, t. III, p. 26.
4. La même pensée se retrouve dans ce distique du moyen âge :

« Nil Isaac patitur, aries dum victima ; CHRISTI
Nil deitas patitur, cum patiatur homo. »

*de l'Art chrétien*, t. IV, p. 53-54). J'ai remarqué, à la base du chandelier pascal de l'église de St-Pancrace, à Rome, un bélier ailé, servant de support à l'élégante colonne sur laquelle est fixé le cierge pascal. Or, à cette place, l'on mettait d'ordinaire, au moyen âge, un lion couché dont j'ai expliqué précédemment la signification. Le bélier symbolise donc également le CHRIST ressuscité, et tel est le sens que j'attacherai à ses deux ailes, emblème du vol qu'il prit vers les cieux en sortant victorieux du tombeau.

Il symbolise aussi le CHRIST immolé, dans ce vers relatif au sacrifice d'Abraham, que j'emprunte à un cuivre gravé du XIIe siècle, qui fit partie de la collection Labarte : HOC ARIES PREFERT QVOD HOMO DEVS HOSTIA DEFERT. (1)

On peut, sans crainte d'exagération, pousser plus loin encore le symbolisme du bélier. En effet, la volute de la crosse se recourbe comme la corne de cet animal. Or la corne est un symbole fort connu de la force et de la domination, qui sont les attributs propres du CHRIST vainqueur, triomphant et roi : « Cornu, regnum CHRISTI: *Et erexit cornu salutis nobis in domo David.* » (Luc. I, 69). — « Cornua, potestas CHRISTI per omne tempus. — Cornua, trophœum crucis.» (S. Meliton. *Clavis.*) « Cornu, regia potestas, fortitudo, eminentia deitatis, brachia crucis.» (Raban. Maur.) — « Cornu est salutaris, sive protectionis, regiæ potestatis, potentiæ.» (Petrus Cantor.) « Cornu, potentia CHRISTI, regiæ dignitatis, potentiæ, redemptionis nostræ.» (Petrus Capanus.) — «Cornu significat regiam potestatem, ut ibi: Dominus sublimabit cornu CHRISTI sui.» (*Distinct. monast.*) — « Cornu significat fortitudinem.» (*Ibidem.*) — «Per cornu scimus significari CHRISTUM. » (*Ibidem*). — « Cornu, fortitudo vel regnum.» (S. Eucher.) Tous ces textes sont empruntés au *Spicilegium Solesmense*, tome III, pp. 22, 402.

La conséquence directe et immédiate de la victoire est la joie, l'allégresse, manifestée par des transports et des signes extérieurs. Il est écrit de Judith qu'elle se réjouissait de sa victoire sur Holopherne, parce que son peuple était délivré de son plus cruel ennemi : « Dominus. . . . . revocavit me vobis, gaudentem in victoria sua, in evasione mea et in liberatione vestra. » (Judith, XIII, 20). Et le peuple, pendant trois mois, célébra la joie de la victoire: « Et per tres menses, gaudium hujus victoriæ celebratum est cum Judith. » (Jud., XVI, 24.)

Or, d'après les psaumes de David, le bélier par ses bonds est l'emblème d'une grande joie : « Montes exultaverunt ut arietes... ... Montes exultastis sicut arietes. » (Psalm. CXIII, 4, 6).

Le bélier ne pourrait-il donc pas avoir été spécialement choisi pour exprimer la joie qui doit résulter pour tout le peuple chrétien de la victoire remportée par le CHRIST sur le démon ?

« Par une anomalie des plus extraordinaires, la cathédrale de Troyes présente sculpté à une clef de voûte un agneau de Dieu en bélier. Les formes de ce bélier sont nettement caractérisées et le dessin qu'on en donne ici montre deux cornes très bien indiquées et très puissantes... Les cornes sont le caractère de la force matérielle ; elles signifient peut-être que ce bélier divin est le symbole de la puissance divine du Fils. » (Didron, *Hist. de Dieu*, p. 331-332). Sans doute cette sculpture est peu commune : cependant, rapprochée des crosses et du chandelier pascal, elle s'explique fort bien Le nimbe crucifère dénote la divinité ; les cornes, la puissance ; la croix avec l'oriflamme, la résurrection. Or, ces trois caractères, fréquents pour l'agneau pascal, signifient ici le CHRIST ressuscité par sa propre vertu, en raison de sa divinité. Cette sculpture est de la « fin du XIIIe siècle, » et « orne une clef de voûte placée à douze mètres du sol dans une chapelle du latéral méridional. »

Dans l'Apocalypse, l'agneau fut vu par

1. *Annal. arch.* t. VIII, p. 11.

Jean avec sept cornes : « Agnum stantem tanquam occisum, habentem cornua septem. » (V, 6.) Au chapitre XIII, verset 11, il n'en a plus que deux, puisque la bête lui est assimilée par ce côté : « Et vidi aliam bestiam ascendentem de terra et habebat cornua duo similia Agni et loquebatur sicut draco. » Or ces deux cornes transforment précisément l'agneau en bélier.

VII.

Le bélier ne symbolise pas seulement le Christ. Avec toute la tradition nous devons y voir également les apôtres, fils et hérauts du bélier divin. Après S. Méliton, voici le témoignage irrécusable d'un grand nombre d'auteurs ecclésiastiques.

« Arietes, apostoli : *Afferte Domino filios arietum* (1). »

L'anonyme de Clairvaux cite à l'appui un texte différent : « Apostoli, ut *Induti arietes ovium* (2). »

Écoutons maintenant Raban Maur, S. Brunon d'Asti et S. Eucher:

« Arietes autem significant Apostolos vel Ecclesiarum principes, unde in psalterio : *Afferte Domino filios arietum.* Hi, tanquam duces gregum, in causas Domini perduxerunt populum christianum. Arietes autem bene sunt Apostolis comparati, quoniam, ut diximus, animalia ipsa plurimum fronte valent et objecta semper impingendo dejiciunt : quod prædicando fecerunt Apostoli, qui diversas superstitiones et idola firmissima cœlestis verbi quadam fronte ruperunt. » (Raban. Maur., *de universo*, VIII, 7.)

« Arietes... Apostoli sunt et doctores qui in toto grege ecclesiastico majores sunt et principatum tenent, et ex aqua et Spiritu sancto nos hædos et agnos Domino generant. » (S. Brun. Astens., in psalm *Afferte.*)

« Arietes, Apostoli, vel Ecclesiæ principes. » (S. Eucher., *Form. spir.*, 4.)

Pierre de Capoue n'est pas moins explicite :

« Arietes mundi, Apostoli, qui totum mundum prædicatione sua post se traxerunt, quia *in omnem terram exivit sonus eorum* (1). »

Les *Distinctions monastiques* vont plus loin, car elles affirment que les cornes du bélier, qui sont sa puissance, expriment les deux testaments qui faisaient la force des Apôtres (2).

« Arietes dicti sunt Apostoli, qui cornibus utriusque testamenti hæreticos ventilabant; unde est illud : *Afferte Domino filios arietum*, id est vosmet ipsos quos per evangelium Apostoli Christi generant. Est autem Domino filios arietum afferre, conservos ad fidem Christi, a vita, id est conversatione veteri, ad novam transferre (3). »

Enfin le symbolisme du bélier, transformé en Apôtre, a inspiré à Pierre de Riga quatre distiques qu'il est utile de reproduire :

« Christi signantur testes vervece secundo,
Quorum grata Deo mors pretiosa fuit.
Discipuli bis sex aries fuit iste secundus,
Post Christum quorum purpura pinxit humum.
Inde canit cytharista puer : *Domino dominorum*
*Hos afferte, gregis quos genuere duces.*
Bisseni patres sunt ergo duces gregis : horum
Proles, pro Christo qui meruere mori (4). »

1. Psalm. LXXXVIII, 1. — S. Melitonis clavis. *Spicileg. Solesm.*, t. III, p. 24.

A Milan, dans l'église St-Celse, on voit sur un chapiteau du XI^e siècle, une croix haute, pattée à ses extrémités et accostée de deux béliers. Ces béliers sont évidemment les apôtres S. Pierre et S. Paul, chefs du collège apostolique, comme ailleurs on trouve plus ordinairement deux agneaux à la même place.

Paciaudi, *De sacris christianorum balneis*, Rome, 1758, planche 3, donne le dessin d'un lavoir de l'époque romane où l'agneau est vainqueur du serpent par la croix et accompagné d'un bélier en face d'un loup, ce qui est le même emblème répété de deux manières différentes. En effet, le bélier symbolise S. Pierre et le loup S. Paul, à cause de sa conversion, comme l'explique une peinture murale de l'église Ste-Marie transpontine à Rome.

2. Psalm. LXIV, 17 — *Spicileg. Sol.*, p. 25, t. III.

1. Psalm. XVII, 6. — *Spicil. Sol.*, t. III, p. 25.

2. Le symbolisme des cornes se retrouve dans la signification des deux pointes de la mitre. « Item per cornua mitræ pontificalis significantur duo testamenta. » *Distinct. monast.*, lib. I, de cornu). Le *pontifical romain* fait dire à l'évêque consécrateur lorsqu'il remet la mitre à l'élu : « Imponimus, Domine, capiti hujus antistitis et agonistæ tui galeam munitionis et salutis, quatenus decorata facie et armato capite cornibus utriusque Testamenti, terribilis appareat adversariis veritatis. »

3. *Spicileg. Sol.*, t. III, p. 25.

4. *Spic. Sol.*, t. III, p. 26.

VIII.

L'IDÉE est tellement féconde qu'elle donne lieu à une troisième application mystique, conséquence directe des deux autres. Le bélier représente donc encore l'évêque, placé par l'Église à la tête d'un troupeau spirituel qu'il est spécialement chargé de paître. Or le devoir du prélat est de s'immoler pour son troupeau et de le nourrir de la parole divine. C'est ce qui résulte évidemment des textes suivants, empruntés à Raban Maur, à l'anonyme de Clairvaux, aux *Distinctions monastiques*, à S. Jérôme et à S. Grégoire-le-Grand.

Voici comment s'expriment ces Pères de l'Église et ces auteurs ecclésiastiques: «Aries, prælati, ut: *Afferte Domino filios arietum*(1).»

« Item aries, prælati qui debent immolari pro subditis. Sapientia: *Tria sunt quæ bene gradiuntur, leo, fortissimus bestiarum, gallus succinctus lumbos, et aries* (2). »

« Aries, quia dux est gregis, significat tam principes laicos quam prælatos ecclesiasticos, unde in Daniele legimus per arietem fuisse figuratum Darium, regem Persarum. Et de hujusmodi arietibus dixit Deus per Isaïam, in consolationem primitivæ Ecclesiæ : *Omne pecus Cedar congregabitur tibi, arietes Nabaioth ministrabunt tibi* (3). »

« Arietes dicuntur quilibet boni prælati ; de quolibet est illud psalmistæ: *Montes exultaverunt ut arietes* (4). »

« Per arietem prædicatio, quæ agnos bono Pastori generat. » (*Hieronym.*, *Epist.* 149, n° 6.)

« Omnes Dominici gregis arietes cum animarum lucris apparebunt, qui sanctis suis prædicationibus Deo post se subditum gregem trahunt. » (S. Gregor. Magn., *Homil.* XXVII in Matth.)

S. Léon IX, parlant des églises d'Afrique, dit : « Quondam innumerabilis grex Domini sub numerosis arietibus exultabat alta pace. » (Harduin., *Concil.*, t. VI, p. 950.)

L'Église romaine, à la seconde lamentation des ténèbres du jeudi saint, s'est approprié ce texte de Jérémie, qui montre les princes de Sion comme des béliers errants : «Et egressus est a filia Sion omnis decor ejus: facti sunt principes ejus velut arietes non invenientes pascua et abierunt absque fortitudine ante faciem subsequentis. Recordata est Jerusalem dierum afflictionis suæ.... cum caderet populus ejus in manu hostili et non esset auxiliator. Deposita est vehementer, non habens consolatorem : vide, Domine, afflictionem meam quoniam erectus est inimicus (1). »

J'ai multiplié à dessein ces citations, malgré leur longueur, parce qu'elles sont essentielles à la confirmation de la thèse que je soutiens. Leur développement considérable, dont je ne me dissimule pas l'aridité, m'a interdit nécessairement tout commentaire. D'ailleurs, les textes s'interprètent d'eux-mêmes et la pensée qui s'en dégage est des plus claires et des moins discutables.

IX.

LE bélier, par cela seul qu'il représente un chef, signifie aussi l'abbé, qui est vraiment prélat dans son monastère. Thierry d'Apolda et après lui le Père Lacordaire (chap. 18), ainsi que les Bollandistes, dans leur *Vie de S. Dominique*, rapportent la bulle par laquelle Grégoire IX décréta la canonisation du fondateur de l'ordre des frères-prêcheurs. L'Église triomphante y est comparée à un char, traîné par quatre chevaux et conduit par le CHRIST. Suivent d'autres chars symbolisant les ordres religieux. « Le troisième char, dit le pape, est venu avec des chevaux blancs, c'est-à-dire avec les frères des ordres de Cîteaux et de Flore, qui, sem-

1. Raban. Maur. — *Spicil. Sol.*, t. III, p. 25.
2. Proverb. XXX, 31. — *Spicil. Sol.*, t. III, p. 25.
3. Isai., LX, 7. — *Spicil. Sol.*, t. III, p. 25.
4. Psalm. CXIII, 4.

1. Ce texte fait vraiment tableau et explique naturellement quelques-unes des crosses d'ivoire: *l'ennemi s'est dressé, le bélier s'en est allé sans force*, il a été *déposé* mis à terre) ; le secours ne peut venir que de Dieu, par la vertu de sa croix.

blables à des brebis tondues et chargées des fruits de la double charité, sont sorties du bain de la pénitence, ayant à leur tête S. Bernard, ce bélier revêtu d'en haut de l'esprit de Dieu, qui les a amenées dans l'abondance des vallées couvertes de froment. »

X.

AU moyen âge, l'idée était très élastique et on l'étirait jusqu'aux limites extrêmes. Étant donc donné que le bélier exprime symboliquement tout chef spirituel et, partant, le CHRIST, les apôtres, le pape, les évêques et les abbés, qui, à des titres divers, ont gouverné et gouvernent l'Église, avec une juridiction plus ou moins étendue sur tout ou partie du troupeau, on en a déduit logiquement que le même animal pouvait aussi figurer les chefs inférieurs, « les princes de Sion », comme dit Jérémie. Or, dans un diocèse, l'élite du clergé, sa tête en un mot, car là est le sénat et le conseil de l'évêque, forme le chapitre cathédral. Un proverbe brutal a déclaré, presque en axiome, que le mot *capitulum* décomposé donne *caput muli ;* c'est peu respectueux, mais les faits se sont souvent chargés de démontrer l'exactitude de ce renversement des lettres. Les chapitres, en général, n'ont pas une réputation de douceur et de patience, mais bien de résistance et parfois d'insubordination. Il est plus noble de les comparer à des béliers vigoureux qu'à des mulets entêtés. D'ailleurs, ce sont eux-mêmes qui ont choisi ce symbole. Douet d'Arcq, dans son *Catalogue des sceaux des archives de l'Empire* (tome II, p. 581) décrit la bulle de plomb dont usait en 1214 le chapitre de St-Trophime d'Arles, qui a pour exergue: ✠SIGILLVM CAPITVLI ARELATENSIS. Dans le champ, cinq têtes de bélier sont aboutées de manière à former une étoile. Les chanoines *brillent* donc dans le monde surtout par leur *force de résistance.*

XI.

DANS l'ordre civil, aux chanoines correspondent les échevins et les magistrats municipaux. A Lectoure, en 1303, le sceau orbiculaire des capitouls portait pour emblème ou meuble d'armoiries, un *bélier passant.* (Douet d'Arcq, t. II, p. 350). C'était un peu moins pacifique que les agneaux des armoiries de Toulouse, de Carcassonne et de Rouen.

XII.

IL est temps de conclure et de déduire l'enseignement qui résulte de cet examen approfondi, motivé tout à la fois sur les monuments figurés et sur les documents écrits, en sorte que les uns et les autres s'éclairent mutuellement. Les textes ne sont donc pas une lettre muette, si l'on peut en conclure que les artistes ou s'en sont inspirés directement, ou du moins ont travaillé sous l'empire des idées admises de leur temps. De leur côté, les représentations graphiques justifient pleinement les textes, qui ne peuvent plus être dès lors considérés comme de chimériques abstractions ou des rêveries restées à l'état idéal.

Nous assistons au développement graduel de l'idée symbolique du bélier. Dans le principe, c'est-à-dire du second au VI^e siècle, on s'exprime d'une manière brève et concise. Le moyen âge s'empare du canon traditionnel et lui donne plus de corps, mais l'idée n'acquiert toute son extension que du IX^e au XIII^e siècle, époque privilégiée qui offre le symbolisme le plus riche et l'art le plus beau.

Mais le symbole, resté longtemps à l'état de germe, ne prend corps qu'à la fin de cette longue période : alors seulement, il commence à se traduire aux yeux par des signes matériels qui le rendent plus facilement saisissable. Malheureusement, quand l'idée atteignit tout son développement naturel, l'art était en retard.

Voilà pourquoi les crosses qui viennent

de nous occuper sont d'un éclat incomparable comme symbolisme, mais d'une exécution médiocre. Et lorsque l'art, arrivé à son apogée, aurait pu rivaliser avec la pensée qui en était l'âme, il avait échappé aux mains pieuses qui le dirigeaient et s'était sécularisé.

Malgré son état d'imperfection, mais en raison du symbolisme qui l'embellit, je n'hésite pas à proposer la crosse de l'abbaye romaine comme un modèle à suivre de nos jours. Non qu'il faille la copier servilement jusque dans ses défauts et dans ses maladresses. Tout en lui laissant quelque peu de sa naïveté originale, on peut en faire un objet charmant, que je recommande tout particulièrement aux soins éclairés et au goût vraiment artistique de M. Armand Caillat, l'habile orfèvre de Lyon, qui se plaît au vieux rajeuni.

Je résume en quelques mots le symbolisme de cette crosse vraiment merveilleuse où le bélier prend, à bon droit, une triple signification. D'abord, c'est Jésus-Christ, vrai pasteur des âmes, chef du troupeau qu'il a racheté par son sang et auquel il se donne encore chaque jour en nourriture. Puis, quand l'Église est fondée et que son auteur est remonté aux cieux, il la gouverne encore par les ministres de sa parole et le bélier représente, une seconde fois, l'apôtre à qui une portion de la bergerie a été confiée et qui est devenu lui-même chef d'un troupeau particulier.

Enfin, lorsque la parole des apôtres eut retenti dans le monde entier et créé dans l'unité de foi de vastes chrétientés, distinctes par les lieux qu'elles habitaient, il se forma dans ces mêmes chrétientés d'autres troupeaux, dont la garde fut remise aux évêques. Successeurs des apôtres dans leur mission, les évêques sont donc les continuateurs de l'œuvre du Christ. Quand ils ont à la main le bâton pastoral, symbole de leur juridiction spirituelle, ils doivent considérer dans le bélier, sculpté à la hauteur de leurs yeux, le modèle accompli de leur devoir et de leur charge.

Qu'on me dise maintenant s'il est, dans tout le moyen âge, parmi les crosses si nombreuses qui nous ont été conservées, un monument dont le sens mystique soit aussi élevé et aussi profond. Qu'on me dise encore si jamais objet du culte a mieux été approprié à sa destination. C'est pour nous une nouvelle occasion d'admirer ce moyen âge si productif en œuvres de tout genre et qui, pendant plus de trois cents ans, a su se maintenir à une telle hauteur que nous, ses fils dégénérés, nous sommes souvent impuissants à le comprendre et presque toujours réduits à l'imiter, ne pouvant ni l'égaler ni le surpasser.

## XIII.

J'AI montré le type primordial, voici maintenant son altération. Le bélier devient bouquetin, c'est-à-dire que la force diminue ; les pattes, dès le premier choc, faiblissent ; l'ange consolateur disparaît. Nous sommes à la seconde période, celle où l'artiste, moins pénétré de son sujet, copie un modèle transmis par tradition d'atelier, sans chercher à saisir la pensée profonde qui l'a inspiré. Il n'en voit plus, pour ainsi dire, que le côté matériel ; de là l'amoindrissement du symbole et l'amaigrissement de la forme. Le XI^e siècle est passé, le XII^e touche à sa fin, le XIII^e s'annonce.

Mgr Barelli a publié en lithographie la crosse d'ivoire, dite de S. Félix, p. 5 des *Studii archeologici su la provincia di Como* (Côme, 1872). Page 52, il en a donné cette description sommaire : « En 1611, lorsqu'on ouvrit l'urne (de granit, placée dans la crypte de San-Carpoforo, au-dessus de l'autel et qui contient le corps de S. Félix), on trouva à l'intérieur les restes d'un cadavre, avec un petit calice de verre et une crosse de bois. Le premier fut laissé à sa place et la seconde serait celle que l'on voit actuellement à la sacristie et qui se décompose en

plusieurs pièces. La volute est en os et fixée sur une boule; elle se termine par une tête de serpent qui se jette, pour le dévorer, sur un cerf placé au milieu et transpercé d'une dague. Le cerf est un animal symbolique figurant le CHRIST : on le trouve sculpté en mille endroits sur des marbres du moyen âge, transpercé par une arme ou attaqué par des bêtes féroces. On lit dans Isidore, parlant de la crosse des évêques : « Hic « baculus ex osse et ligno efficitur, chrystal- « lina vel deaurata spherula conjungitur, « in supremo capite insignitur, in extre- « mo ferro acuitur. » La forme singulière de l'objet en démontre l'antiquité, et ses petites dimensions, ainsi que le calice de verre, font suspecter que l'un et l'autre furent mis dans l'urne, postérieurement à la mort du saint, comme emblèmes dénotant que c'était la tombe d'un évêque. Cependant il ne conste pas qu'au temps de S. Félix les évêques d'occident se servissent de la crosse. »

Reprenons cette note en détail, afin d'en discuter les termes à la lumière de l'archéologie. Une crosse du IVe siècle, surtout de cette forme, serait un monument unique : Mgr Barelli a donc raison de douter *a priori* de son authenticité. Le texte de S. Isidore qu'il invoque ne prouverait que pour le VIe siècle, mais, même pour cette date, il donnerait un démenti à la forme en volute. Que dit-il, en effet ? Que le bâton pastoral se compose de trois parties : la pointe, qui est en fer ; la hampe, que l'on fait en bois ou en os ; la tête, que l'on surajoute et qui est une boule ou de cristal ou de métal doré. Mgr Barelli est alors entraîné à une autre conclusion : Donc, le calice et la crosse ont été introduits postérieurement dans le sarcophage pour indiquer les restes d'un évêque. Cette simple réflexion achève d'ébranler la conviction. A quelle date aurait eu lieu cette introduction ? Évidemment lorsque le corps fut levé de terre et mis en honneur dans la crypte, au-dessus de l'autel. La date de cette élévation et translation doit être recherchée, car elle peut fournir un indice archéologique. Je présume qu'elle correspond au XIe ou XIIe siècle, époque de l'église actuelle, reconstruite pour honorer davantage les saintes reliques qu'elle contient. Il faudrait aussi ouvrir l'urne de nouveau pour en retirer le calice de verre et constater s'il concorde pour la date avec l'époque de S. Félix ou avec celle de la crosse ; j'opinerais pour la date la plus reculée et ce calice du IVe siècle serait peut-être pour Côme une bonne fortune archéologique. Mais alors il s'en suivrait que si le calice peut remonter au temps du saint évêque, la crosse, étant bien postérieure, perd son authenticité.

Si, au contraire, la crosse et le calice sont du même temps, il faut convenir rigoureusement qu'on s'est trompé lors de l'élévation et qu'on a exhumé le corps d'un autre évêque et non celui de S. Félix, ce qui n'est pas absolument inadmissible.

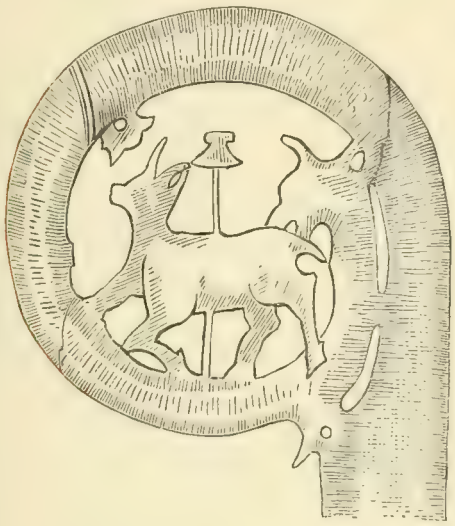
Ce n'est pas un cerf, mais un bélier ou bouquetin qui est sculpté à l'intérieur de la volute; il n'est pas transpercé par une dague comme un fauve poursuivi à la chasse, mais il porte une croix pattée dont la partie supérieure est brisée.

Je crois, autant que mes souvenirs sont exacts, que la matière de la crosse, n'est pas de l'*os*, mais de l'ivoire : je prie Mgr Barelli de vérifier le fait qui a son importance.

La volute est portée sur une tige qui se rattache à elle par un nœud et une tigette : l'un et l'autre ont été faits au tour et ne doivent pas remonter au delà du XVIIe siècle. Le nœud est elliptique, placé dans le sens de la longueur et la tigette est découpée d'une manière assez originale d'espèces de fusées superposées à plat. Je n'attache aucune importance à cette partie. Cette addition n'a pu être faite qu'au moment où la crosse fut soustraite de la tombe en 1611, et si on l'allongea, ce fut uniquement pour lui

faire un support qu'on jugeait digne d'elle ou pour la présenter plus convenablement aux fidèles.

Je passe maintenant à l'examen de la volute, tel que je l'ai consigné en 1879 dans mes notes que complète le dessin, fort exact, de M. Nodet. Ce dessin est demi-grandeur de l'original.



Crosse d'ivoire, dans l'église de San-Carpoforo, à Côme (Lombardie). XII^e siècle.

La volute est en ivoire. Une tête de serpent à cornes (céraste) la termine : le reptile se détourne pour mordre l'animal qu'il attaque à la croupe. Le bélier, ou mieux le bouquetin sauvage, ce qu'indiquent ses cornes presque droites, est *passant*, comme on dit en blason ; le sabot est épais comme celui du ruminant, quoique le sculpteur n'ait certainement pas songé à en faire un animal hybride, mais l'histoire naturelle était alors singulièrement traitée par suite d'observations trop superficielles. Les jambes de devant s'infléchissent, car la blessure faite par l'adversaire redoutable semble meurtrière. Comme on le voit pour l'agneau divin, la croix se dresse derrière le bélier et une de ses pattes s'y appuie presque, comme pour la soutenir. La hampe est droite, ainsi qu'aux croix de procession : elle est surmontée d'une croix pattée, dont il ne reste plus que la branche inférieure, mais qu'il est facile de reconstituer par la pensée. La tête se redresse fièrement : on y sent l'énergie qui lutte contre une mort prochaine. A hauteur de la tête, un feuillage forme raccord avec le sujet découpé à jour et l'empêche de se briser : un autre feuillage, au-dessous du dragon, relie la courbe à la base du crosseron, qui s'élargit sensiblement pour plus de solidité et afin de mieux s'harmoniser avec le nœud.

L'exécution est grossière et, ce qui n'est pas gracieux à l'œil, la tablette d'ivoire, ainsi repercée et découpée, reste plate, au lieu de s'arrondir : de larges chanfreins lui donnent l'aspect du pan coupé. J'ai observé en plusieurs endroits des traces de peinture et de dorure, qui avivaient la surface blanche.

Trois cassures témoignent de la fragilité de la matière : une ne semble pas avoir eu de conséquence, mais les deux autres ont nécessité une ligature et des chevilles. A l'extérieur, six trous, que l'on a inutilement remplis de chevilles, font songer à une crête ou armature en métal, dont on trouve des spécimens au haut moyen âge.

Le sujet ressort naturellement de la comparaison de la crosse lombarde avec celles que j'ai décrites précédemment : le bélier divin est poursuivi par le dragon infernal.

« Le symbolisme, dit M. Darcel, que la crosse figure, est en général le combat du bien contre le mal. C'est la volute même de la crosse qui, terminée le plus souvent par une tête de dragon, est chargée de représenter le génie du mal ou Satan. C'est le sujet qui occupe le centre de la volute qui représente le principe contraire. Tantôt ce principe est exprimé par une simple croix qui s'enfonce dans la gueule du dragon, et cette forme semble la plus ancienne ; tantôt c'est le bélier armé de la croix, qui combat lui-même le monstre, comme sur la crosse en ivoire, que M. Carrand attribue à la Suisse italienne et au XIII^e siècle. Nous

avons rencontré partout de ces crosses. A Manchester, on les attribue à l'Irlande, à Vienne on les croit allemandes (1) et tout ce que nous pouvons dire, c'est qu'elles sont fort barbares et probablement de l'époque romane. » (*Gazette des Beaux Arts*, t. IX, p. 294).

Quelle que soit l'origine première, le lieu de fabrication, restreint plus particulièrement à la Suisse et à l'Allemagne, peut s'étendre, comme le conjecturait M. Carrand, au nord de l'Italie. La crosse de Côme serait donc un produit indigène et non exotique. La date est partout la même: la vogue a pu durer deux ou trois siècles, mais jamais l'*époque romane* n'a été dépassée nulle part, au témoignage de M. Darcel, dont la compétence est incontestable parce qu'il a beaucoup vu. Pour Côme, j'ai inscrit sur mes notes : « XI^e siècle avancé; » je dirais maintenant, en raisonnant, plutôt XII^e. Il faut donc que Mgr Barelli, qui représente si dignement la science ecclésiologique, en prenne bravement son parti et cesse d'attribuer à S. Félix (2) une crosse qui lui est postérieure de huit siècles.

## XIV.

La cathédrale de Vannes possède une crosse en ivoire qui a été longtemps attribuée à un évêque de ce siège, qui vivait au V^e siècle, S. Paterne. M. Le Mené, qui la donne en photographie dans le *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*, année 1879, p. 218, la dit du XII^e siècle. Le sujet est peut-être plus ancien, quoique le nœud aplati soit même postérieur à cette époque. La douille est cylindrique et moulurée de cercles toriques peu saillants, à ses deux extrémités. Le nœud est aplati, au point qu'on dirait presque un disque épais. J'admettrais volontiers ici deux pièces de rapport d'une date postérieure. La volute, taillée à pans, est d'un ivoire différent, s'élargit à la base, où elle est fixée au nœud par un clou, et se termine par une tête de serpent, appliquée contre la volute, sans participer à la scène de l'intérieur. M. Le Mené voit, au centre du repli « un animal féroce qui s'élance sur une licorne et se met à l'écharper, image sensible de la lutte du démon contre l'âme ». Est-ce bien une licorne ? J'y verrais plutôt un bouquetin, ou, si la corne était tant soit peu recourbée, le bélier symbolique (1) ; le cou est trop élancé pour un bélier et les jambes sont trop grêles, celles de devant se replient sous la pression de l'aggresseur. Il est difficile de définir la bête féroce, qui a cependant quelque chose du lion, à part toutefois la crinière qui manque à la tête qui est trop petite (2). L'animal a sauté sur sa victime, se cramponne fortement à sa croupe, renverse violemment sa tête en arrière d'un coup de griffe et la saigne au cou.

Peu importe le nom des deux animaux, le résultat est le même. Il s'agit d'une victime et d'un ravisseur. La victime est nécessairement le Christ, s'offrant pour notre rachat, et le ravisseur, ce lion dont parle S. Pierre: *quærens quem devoret*, c'est-à-dire le démon ou la mort sous une de ses formes rapides et violentes. Comme la victime surmonte le serpent, celui-ci peut être pris en bonne ou mauvaise part. Dans le premier cas, il symboliserait la prudence, comme à l'habitude, et semblerait dire au pasteur: Soyez prudent, veillez sur vous, ne vous laissez pas surprendre ; veillez sur votre troupeau, afin qu'il ne tombe pas sous la dent du

1. « Peut-être faut-il rapporter à la même époque, XII^e siècle, une crosse d'ivoire fort simple, et représentant un agneau dans sa volute, qui appartient à la collection de M. Bazilewski. Cependant, ces crosses, assez communes en Allemagne ainsi qu'en Italie, d'où celle-ci a été rapportée, nous laissent fort incertain, plusieurs d'entre elles étant chargées d'inscriptions dorées qui sont certainement du XIII^e siècle et même du XIV^e. »
(*Gazette des Beaux Arts*, t. XIX, p. 295).

2. « S. Félix, premier évêque de Côme, contemporain et ami de S. Ambroise (360), habita près de San-Carpoforo, qui fut la première église bâtie sur les ruines d'un temple païen. » (*Riv. arch. della prov. di Como*, 1880, p. 5).

1. Élan, antilope ?

2. Peut-être un loup carnassier, ce qu'exprimerait bien sa gueule ouverte.

loup ravisseur. Dans le second cas, ce serait le serpent infernal, rendu impuissant, vaincu par la mort même de la victime.

Au fond, l'idée est la même qu'aux crosses précédentes : l'immolation d'une victime et la rédemption par la mort.

M. Alfred Ramé dit de cette crosse : « La volute, terminée par une tête de dragon, renferme un petit ruminant dévoré par un fauve. L'exécution est trop imparfaite pour qu'il soit possible, sans témérité, de préciser les animaux représentés. Le travail est sec et anguleux, aucun ornement ne fournit les éléments supplémentaires d'appréciation pour la détermination d'une date. Tout ce que l'on peut dire, c'est que cette crosse est antérieure au XIII^e siècle. » (*Rev. des Soc. sav.*, 7^e sér., t. V, p. 414.)

M. Palustre inclinerait de préférence pour le XV^e siècle, par ce double motif : le pan coupé de la volute et la sécheresse anguleuse du travail. Ce dernier argument a certainement une grande valeur, cependant il ne faudrait pas l'exagérer ; quant au pan coupé, il se rencontre très anciennement et spécifie autant l'époque romane que l'ère ogivale.

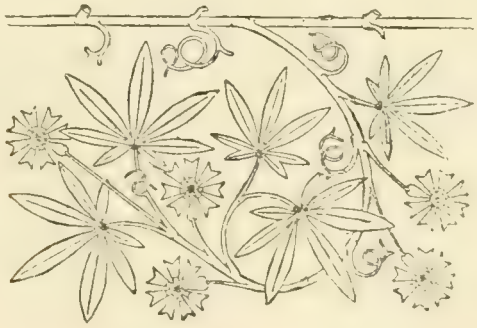
Je crois, tout considéré, que l'idée-mère de la composition appartient en propre aux XI^e et XII^e siècles et ne se retrouve plus postérieurement ; c'est un élément essentiel dont il faut absolument tenir compte dans la fixation rigoureuse de la date.

Le mode de travail, au contraire, peut se considérer comme personnel à l'auteur, qui n'aurait pas adopté tout à fait les errements de son époque. Resterait à rechercher si cette sécheresse de forme ne se verrait pas ailleurs et si l'on ne rencontrerait pas quelque part un analogue sur lequel il y aurait moins matière à hésitation.

La crosse de Vannes a presque son similaire dans celle du prince Soltikoff, publiée par le P. Martin, t. IV des *Mélanges d'archéologie*, p. 207. Le serpent infernal, qui termine la volute, se précipite sur une *licorne* (1) dont les jambes de devant se replient, comme si elle succombait et qui saisit de la bouche une croix tréflée. La scène se passe dans un bois, représenté par deux arbres. On pourrait, malgré une certaine sécheresse, y voir une œuvre du XII^e siècle avancé ; quant à l'idée qui a fourni le motif iconographique, elle est toujours la même : aggression du fort et rapace, oppression du faible et innocent, ce qui met symboliquement en regard le démon et le CHRIST et, par extension, le pasteur qui donne sa vie pour son troupeau.

X. BARBIER DE MONTAULT,
*Prélat de la Maison de Sa Sainteté.*

1. Je ne crois pas à la *licorne*, mais au *bouquetin* ou jeune *chevreau*, dont saint Méliton, appuyé sur un passage du Cantique des Cantiques, (II, 9) a fait un symbole du CHRIST : « Hinnulus, CHRISTUS : *Similis est dilectus meus hinnulo capreæ.* » *Spicileg. Solesm.*, t. III, p. 69).



# Couverture d'évangéliaire en ivoire sculpté,

## (Église Ste-Croix, de Gannat, Allier.) — viij^e siècle.

I de rares églises peuvent se féliciter d'avoir conservé quelques-unes des œuvres d'art qui attestent l'ancienne richesse de trésors aujourd'hui dispersés, l'église Sainte-Croix de Gannat est bien de ce nombre.

Il y a, en effet, bien peu d'églises en France où le voyageur puisse étudier soit un trésor complet et toujours intéressant, soit d'anciens manuscrits où l'art du calligraphe a bien souvent, comme celui de l'enlumineur, atteint, sinon son apogée, au moins un haut degré de perfection.

Mais aussi il arrive, et c'est le cas pour l'objet qui nous occupe aujourd'hui, que l'on songe à peine, surtout si les instants sont comptés, à s'occuper du texte, parce que les yeux demeurent fixés sur une couverture, dernier vestige d'un monument plus ancien.

A Gannat il est impossible de ne pas consacrer quelques heures à l'étude d'un ivoire carolingien qui décore le plat supérieur d'un évangéliaire appartenant à l'église Sainte-Croix. Cet évangéliaire est conservé au presbytère par raison de sûreté, sans doute, afin qu'il soit à l'abri de tout dommage, et nous adressons nos publics et sincères remerciements au vénérable curé de Sainte-Croix qui, avec une parfaite amabilité, a bien voulu nous confier ce précieux objet pour en faire exécuter la photographie (1).

1. Cet objet a déjà été reproduit, avec tous les soins désirables, dans les *Mélanges archéologiques* des PP. Cahier et Martin et ailleurs. Nous avons toutefois cru utile de l'éditer à nouveau pour faciliter l'intelligence du texte. — Il est du reste d'une importance telle, que nos lecteurs nous sauront gré d'en avoir fait faire une phototypie. *(Note de la Rédaction).*

Incrusté dans une plaque en bois recouverte de velours grenat et maintenu par des lames d'argent clouées avec un mauvais goût regrettable, cet ivoire représente des scènes de la Passion divisées en trois parties distinctes que nous allons étudier séparément.

### I. — Mort du Christ.

JÉSUS a la tête ceinte du nimbe, quatre clous le fixent à la croix à *titulus;* ses pieds reposent sur un *suppedaneum* triangulaire; ses bras, principalement le droit, sont presque horizontaux; sa tête légèrement penchée sur l'épaule, incline un peu à droite ; au-dessus des hanches est nouée une écharpe plissée de droite à gauche et tombant aux genoux.

A chaque écoinçon supérieur est un médaillon rond : celui de droite renfermant le buste couronné du soleil, celui de gauche contenant le buste de la lune, croissant en tête et torche (ou flambeau) en main. Tous deux regardent la croix, au-dessus de la traverse de laquelle volent quatre anges vêtus et les mains étendues comme s'ils voulaient saisir le Fils de Dieu, tandis qu'autour de la partie inférieure s'enroule le serpent.

A droite, au pied de la croix, se tient le soldat dont la lance vient de percer le côté de Notre-Seigneur. Un peu au-dessus, comme à un second plan, l'Église, vêtue de longs vêtements (qu'à l'exception des soldats, portent tous les personnages de cette scène) reçoit dans un vase, où l'on peut reconnaître le calice et qu'elle tient à deux mains, le sang qui tombe à flots de la blessure.

Derrière l'Église une femme nimbée, qui doit être la sainte Vierge, étend vers le

Pl. IV.

IVOIRE SCULPTÉ. COUVERTURE D'ÉVANGÉLIAIRE.

Eglise Ste Croix, à Gannat (Allier).

*Phototypie par Rommler & Jonas, Dresde.*

CHRIST les deux mains avec un air de profonde tristesse.

A l'opposé, c'est-à-dire à gauche de la croix, le second soldat tend vers JÉSUS expirant l'éponge placée au bout d'un roseau, tandis qu'en face de l'Église, la Synagogue, la figure en partie voilée, une bannière à trois flammes à la main, jette vers elle un dernier regard et s'éloigne du Calvaire : elle renconter la Nouvelle Loi qui s'approche tenant le livre du Nouveau Testament.

Dans un long mémoire qui dénote une connaissance profonde des Livres Saints et des écrits des Pères des Églises grecque et latine, bien plus qu'il ne laisse entrevoir la vérité archéologique, le Père Cahier, dont tous les archéologues chrétiens regrettent la mort récente, a parlé de l'ivoire de Gannat sous la dénomination : « Ivoire de la collection Carrand. » Or cet ivoire n'a jamais figuré dans cette collection qui n'en possède qu'un simple moulage à l'aide duquel le Père Cahier a pu en donner un dessin et en ébaucher une description fort incomplète qui n'est, d'ailleurs, qu'un simple incident au cours du mémoire que nous venons d'apprécier et dans lequel il est regrettable de rencontrer des erreurs matérielles.

C'est ainsi que le savant Père Jésuite dit que l'ivoire de la collection Carrand (de Gannat) conserve « un reste des traits qui coupaient le nimbe du CHRIST ; mais que cet ivoire est trop fruste pour les avoir conservés en entier (1) ».

Que le moulage soit fruste ou soit une reproduction plus ou moins fidèle, c'est sans importance ; mais, si au lieu d'étudier un plâtre le P. Cahier eût étudié l'ivoire lui-même, il se fût persuadé facilement qu'il n'est nullement fruste et que le nimbe s'y dégage fort visible, puisqu'il apparaît incontestable sur notre photographie (2). Et puisqu'il en reconnaît l'existence dans son texte, pourquoi le P. Cahier l'a-t-il complètement supprimé dans le dessin qui accompagne sa monographie (1) ? Quelque distance qui nous sépare de la pensée de faire un procès à sa mémoire, nous sommes bien obligé de nous demander la raison d'un pareil écart entre le texte et la reproduction graphique.

Puisque nous parlons du nimbe nous ferons, à son sujet, une simple remarque : c'est que l'usage d'en entourer la tête de Notre-Seigneur en croix est antérieur au IXe siècle et que M. l'abbé Auber n'a pas, sur ce point, parfaitement défini sa pensée ; il semble dire (2) qu'il n'apparaît pas à cette époque et nous pouvons citer plusieurs exemples du contraire. Ainsi sur une croix du Vatican, du VIe siècle, le nimbe existe (3) ; il existe sur différents objets du trésor de la Basilique royale de Monza, notamment au revers du reliquaire de la dent de S. Jean Baptiste (VIIIe siècle) et sur une croix pectorale (VIe siècle). Une enluminure d'une bible syriaque du VIe siècle (4) nous le montre également, et, s'il nous fallait énumérer tous les monuments de cette période sur lesquels on peut voir cette auréole, la liste en serait interminable.

L'usage de placer le croissant sur la tête de la lune à la gauche de Notre-Seigneur mourant, ne caractérise pas essentiellement l'iconographie carolingienne. Le croissant se rencontre encore au XIe siècle sur une couverture en ivoire dont parle M. Grimoard de Saint-Laurent (5) et qui n'est probablement pas un fait isolé à cette époque ; mais nous n'avons pas à nous en occuper ici, puisqu'elle est postérieure à l'âge de l'ivoire de Gannat et qu'il n'entre pas dans notre plan de développer l'iconographie artistique du croissant.

La torche (ou flambeau) n'est pas ici déplacée dans la main de la lune personnifiée ; elle a un sens mystique qui se saisit aisément et, d'ailleurs, est conforme à divers textes. Au moment de la mort de Notre-Seigneur, la terre se couvrit de ténèbres ; or la lune

1. *Mélanges d'Archéologie* : Paris, Poussielgue., T. II, p. 47.
2. De même il est parfaitement accusé sur un moulage en plâtre du Musée archéologique de Moulins où nous l'avons très bien vu.

1. *Mélanges d'Archéologie* : ubi sup. pl. VII.
2. *Histoire du symbolisme*, T. II, p. 441.
3. Abbé Martigny : *Dict. des antiquités chrétiennes* : 1re éd. V° Crucifix.
4. Rohault de Fleury : *L'Évangile* : études iconographiques et archéologiques, T. II, pl. LXXXVII.
5. *Manuel de l'art chrétien* : p. 185.

étant l'astre qui éclaire la nuit, symbolise l'Église que les ténèbres ne peuvent envahir et qui, de même que cet astre, ne peut périr qu'avec le monde. Cette idée est doublement exprimée ici, puisque deux attributs : le croissant et le flambeau caractérisent la lune au sujet de laquelle S. Augustin dit : « *Luna quam congruenter significat Ecclesiam, memini me promisisse consideraturum.... Luna in allegoria significat Ecclesiam, quod ex parte spirituali lucet Ecclesia.... Ergo.... luna intelligitur Ecclesia, quod suum lumen non habeat, sed ab unigenito Dei filio, qui multis locis in sanctis Scripturis allegoria sol appellatus est, illustratur* (1). » Ce texte explique également pourquoi le soleil est toujours, sur les monuments de ce genre, placé en face de la lune.

Au sujet du soldat qui perça le côté de Notre-Seigneur et qui se convertit à la foi chrétienne, nous ne nous étendrons pas longuement ; il subit le martyre et l'Église l'honore sous le nom de saint Longin. Le P. Cahier lui a consacré une notice intéressante ; mais il est inutile de la rapporter ici (2) ; la lance dont il se servit est conservée à Saint-Pierre de Rome : la plaie, en forme de losange, qu'elle produisit, mesurait quatre-vingt-quinze millimètres dans sa plus grande longueur et, en largeur, d'un angle à l'autre du losange, quarante-deux millimètres d'après un dessin d'un manuscrit du XV^e siècle (3), mais il ne faut pas en inférer que ces dimensions soient rigoureusement celles du fer lui-même qui eût été, dans ce cas, celui d'une javeline, tandis que tous les monuments représentent Longin armé d'une lance dans toute l'acception militaire du mot, et que, sur la plupart, il s'en sert à deux mains. La javeline, en effet, étant une arme de trait, comporte une hampe assez courte qui n'eût absolument pas atteint la hauteur à laquelle se trouvait le côté de Notre-Seigneur en croix alors même que, comme sur certains monuments, Longin eût été à cheval. Quoi qu'il en soit des dimensions du fer sacré, et qu'il appartienne à une arme de hast ou de trait, — nous repoussons cette dernière affectation, — c'est une relique précieuse au premier chef et on doit savoir un gré particulier à Pierre d'Aubusson, si indignement et si gratuitement calomnié par certains historiens, d'en avoir assuré la conservation par le don qu'il en fit au Pape Innocent VIII (1).

Au-dessus du bourreau martyr, l'Église recueillant le sang du Sauveur est bien à sa place et ne saurait être mieux symbolisée. N'est-ce pas là l'emblème vrai de l'Eucharistie ? N'est-ce pas le sang qui termine et établit définitivement le mystère de la Rédemption ? L'artiste en figurant l'Église au moment où l'on peut rigoureusement dire qu'elle prit naissance, ne s'est donc point écarté de la saine doctrine et s'y est même complètement conformé en plaçant au second rang la Vierge Mère qui, l'Évangile nous l'apprend, n'abandonna pas un instant son divin Fils ; la supprimer c'eût été altérer la vérité de la scène qu'il s'était donné ou avait reçu mission de représenter.

Toute cette partie de l'ivoire de Gannat est rigoureusement orthodoxe et l'iconographie en est donc bien d'accord avec les textes sacrés et le symbolisme religieux ; voyons s'il en est de même de la scène qui lui fait vis-à-vis.

Le seul fait d'avoir parlé de la Sainte Lance, nous crée l'obligation de dire quelques mots de l'Éponge que le second soldat tendit au CHRIST pour apaiser sa soif, mais en réalité pour ajouter à ses tortures celle née du dégoût d'une boisson répugnante, présentée avec le sentiment dérisoire d'un dernier outrage. La Basilique royale de Monza en conserve un notable morceau que nous avons pu voir à l'aise durant notre séjour dans cette ville, « où il est, dit Mgr Barbier de Montault (2), de la grosseur d'un œuf, presque rond, imbibé du sang de Notre-Seigneur et renfermé dans une ampoule de cristal ». Mais de textes d'inventaires divers il semble résulter qu'au XVII^e siècle l'éponge n'a jamais été unique et les traces de

1. Ps. X.
2. *Caractéristiques des saints* : T. I, p. 76.
3. Mgr Barbier de Montault : *Revue de l'art chrétien*. 1881, p. 403.

1. Ce renseignement se trouve dans un manuscrit, dit du Saint Suaire, conservé à Milan à la bibliothèque où nous l'avons copié.
2. *Bulletin monumental*, 1882, p. 198.

sang que l'on voit sur le fragment de Monza inspirent au docte prélat la pensée de cette hypothèse qui, pour nous, se confond avec la solution exacte : « Qu'il était tout naturel qu'avant d'oindre de parfums le corps de Notre-Seigneur descendu de la croix, on enlevât le sang qui le souillait et dont il était entièrement couvert au point de paraître rouge, selon certaines traditions ; dans ce cas une éponge aurait été très utile, indispensable même, pour cette lotion dernière et, comme on avait déjà sous la main celle qui venait de servir au soldat pour répondre au cri de soif poussé par le CHRIST, rien ne s'oppose à ce qu'on l'ait, une seconde fois, employée à laver et purifier le corps inanimé du Sauveur (1).» La même Basilique possède un fragment du roseau auquel l'éponge fut fixée, mais il est de faible dimension puisqu'il n'est guère plus long que le doigt (2). Nous n'insisterons pas davantage sur ces deux vénérables reliques, elles ont été décrites et étudiées à fond (3) et les quelques éclaircissements que nous venons de donner à leur sujet suffisent largement ici.

Immédiatement au-dessus de ce soldat dont le nom nous a été transmis par une fresque du Xe siècle qui décore la chapelle de Saint-Remy-lez-Varenne (Maine-et-Loire) et qui le nomme Stéphaton (4), se trouve la Synagogue dont le règne vient de prendre fin. La situation que lui fait le sacrifice qui s'est consommé sur le Calvaire est parfaitement définie par M. Grimoüard de Saint-Laurent (5) : « A partir du XIIe siècle, dit-il, elle (l'Église) est habituellement représentée en opposition avec la Synagogue dont le règne est fini, qui s'en va, est découronnée, tombe en défaillance, est frappée de mort. »

Ces paroles s'appliquent tout aussi bien à l'iconographie de la Synagogue antérieurement au XIIe siècle, et sont vraies pour l'ivoire de Gannat sur lequel on la voit s'éloigner en regardant l'Église soit à regret, soit de dépit : son règne est fini ; que lui reste-t-il à faire sur le Calvaire? Le sang du CHRIST l'a, comme le dit M. Grimoüard de Saint-Laurent, découronnée et frappée de mort, le paganisme est renversé, l'ancienne loi a cessé d'exister, la Synagogue ne peut survivre. L'attitude que lui a donnée l'artiste de notre ivoire est celle qui généralement a été jugée, comme elle l'est en effet, la plus vraie et la plus conforme à l'esprit du symbolisme ; cette attitude, elle l'a sur deux autres ivoires dont nous avons le dessin sous les yeux, celui de Bamberg et celui de Metz : ce dernier, dont nous parlerons plus longuement, est conservé à la Bibliothèque nationale où il porte le n° 9453. La bannière qu'elle tient à la main n'est pas, toutefois, son caractère essentiel et absolument distinctif, puisque, dans certains monuments, elle se retrouve entre les mains de l'Église, notamment dans une lettre ornée où il ne peut y avoir le moindre doute que ce soit l'Église, dès l'instant que, placée à droite de la croix, elle élève vers le CHRIST la main qui tient le calice dans lequel coule le sang divin (1), double particularité dont l'ivoire de Bamberg nous offre encore l'exemple et d'où l'on peut, ce nous semble, tirer cette conclusion, que la bannière étant un signe de ralliement, convient tout aussi bien à l'Église qui prend possession du monde, qu'elle convenait à la Synagogue devenue maintenant impuissante ; le sang du CHRIST ayant mis fin à son règne, la place de la Nouvelle Loi est donc bien au pied de la croix en face de l'Église, au pied de cette croix qui est la base du Nouveau Testament, la base de l'Évangile dont, personnifiée, elle tient le livre à la main et pour la propagation duquel le sang continuera de couler comme il vient de couler sur le Calvaire.

Dans cette partie de son travail l'artiste s'est donc également conformé aux règles alors admises du symbolisme : ces règles, il les a complétées en enroulant au pied de la croix le serpent qui, dans ce genre de monuments, caractérise essentiellement l'époque carolingienne : « Le serpent infernal, dit

1. *Bulletin monumental*, 1882, p. 200.
2. Ibid. p. 202.
3. Le trésor de Monza, étudié en entier et décrit par Mgr Barbier de Montault dans le *Bulletin monumental* en 1880-81-82.
4. Alidron : *Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine*, p. 196, note.
5. *Manuel de l'art chrétien*, p. 283.

1. P. Cahier : *Nouv. Mélanges : miniatures, émaux.* p. 125.

M. l'abbé Auber, vaincu dans ses attaques et ses aspirations contre le peuple racheté, rampe ordinairement au pied de la croix, relevant en efforts superflus sa tête impuissante..... Au pied de la croix qui, depuis trois siècles au moins, reste permanente sur l'autel en dehors du saint sacrifice, on a souvent placé un agneau ou un cerf, ennemi du serpent, ou le serpent lui-même se tordant de rage sous les influences du sang divin qui ruine son empire. » Mais dans ce texte, M. l'abbé Auber, qui s'occupe exclusivement de symbolisme, est incomplet, comme presque toujours, en ce qui touche aux dates extrêmes des représentations iconographiques.

## II. — Résurrection des Morts.

De chaque côté de la croix se trouve un tombeau de forme identique à celui qui lui fait face : il se compose de deux colonnes romanes qui supportent une toiture au-dessus de laquelle s'élève une coupole ajourée à son pourtour d'ouvertures rectangulaires : couronnée par une boule, elle est, comme la toiture inférieure, couverte d'imbrications.

A l'intérieur de chaque tombeau on distingue, entre les deux colonnes, le sarcophage d'où se lèvent deux morts qui tendent les mains vers la croix.

La base de ces deux édicules est sur le même plan que les deux soldats placés immédiatement entre eux et le pied de la croix.

Cette scène est celle de la Résurrection des morts, c'est la reproduction matérielle du texte même de l'Évangile : « Les sépulcres s'ouvrirent et plusieurs corps de saints qui étaient endormis se levèrent (1). »

Lorsqu'elle a été représentée, cette scène a souvent varié, il semble même qu'à certaines époques les artistes se soient fait un jeu de lui donner plus d'ampleur que n'en comporte la lettre du texte sacré et même de s'inspirer des textes apocryphes qui racontent, avec une imagination charmante, il faut le reconnaître, la descente de Jésus aux enfers. Un colloque où le prince des ténèbres reproche à Satan d'avoir laissé des morts sortir de l'infernal empire (1) a, au XIIIe siècle, inspiré à un émailleur de Limoges la curieuse idée de figurer une lutte de l'enfer contre Jésus.

Notre-Seigneur, la tête ceinte du nimbe crucifère, est vêtu d'une robe verte sur laquelle flotte un manteau bleu plissé de blanc. A la main il tient la croix ; il veut délivrer un juste qui est à ses pieds et allonge les mains vers lui ; mais la puissance des ténèbres ne veut pas le lui céder et un démon le retient par une jambe tandis que d'autres le saisissent en diverses parties du corps (2).

Cette fantaisie iconographique se trouve sur une châsse qui appartient à l'église de Nantouillet (Seine-et-Marne), nous n'en avons parlé qu'à raison de l'originalité de la conception qui a visiblement matérialisé le passage du texte apocryphe.

## III. — Visite des saintes femmes au tombeau.

Le tombeau, placé sur le côté gauche, a la forme d'une église qui prend jour à la naissance de la toiture, couverte d'imbrications, par une série de baies rectangulaires. Deux coupoles rondes ajourées, coiffées chacune d'une boule et couvertes comme le vaisseau, le surmontent ; l'entrée de l'édifice est en avant, sous un fronton triangulaire dont l'ornementation est celle des autres parties du monument, qui est ouvert, et à l'intérieur duquel on croit voir soit une pierre, soit un linge : mais plus probablement une pierre.

L'ange nimbé est assis en avant du tombeau, il en montre l'intérieur aux saintes femmes, vêtues de longs vêtements. Elles viennent, la tête veuve du nimbe, mais voilée, et tiennent à la main les vases où sont renfermés les parfums avec lesquels elles se proposaient d'embaumer le corps du Christ.

Cette scène est la dernière qui décore

1. Rohault de Fleury : *L'Évangile* : études arch. et iconog. T. II, ch. CLV, verset 2.

1. Brunet : *Les Évangiles apocryphes*, Paris, 1863, pages 258 à 268 passim.

2. Comité d'Archéologie de Senlis : *Comptes rendus et Mémoires* ; 2e série. T. III, p. 210, texte et planche.

l'ivoire de Gannat ; mais elle n'en est pas la moins intéressante. A combien d'hésitations, en effet, n'a-t-elle pas donné lieu de la part des artistes qui l'ont traitée? Si l'on suit différentes périodes de son iconographie on constate facilement des variantes nombreuses et capitales à une même époque. Pour le démontrer il nous suffira du simple examen de quelques monuments pris au hasard du VI^e au VIII^e siècle.

A cette première époque il semble que les artistes ne soient pas parfaitement fixés sur certains détails de la forme du tombeau de Notre-Seigneur ; mais qu'au contraire l'idée de la coupole ait toujours existé dans leur esprit. En effet sur un ivoire du Vatican (1), le Saint Sépulcre est un édicule soutenu par deux colonnes corinthiennes et surmonté d'une coupole ajourée de fenêtres cintrées : sur une bible syriaque conservée à Florence, c'est presque le même type ; mais les proportions sont moins bien observées et la coupole beaucoup plus plate et moins élégante (2). Au contraire, sur une mosaïque de Ravenne le Saint Sépulcre est rond, orné de colonnes et couvert d'une voûte hémisphérique(3).

Au VIII^e siècle la forme du Saint Sépulcre se rapproche de celle qu'il affecte sur l'ivoire de Gannat: c'est ainsi que nous le montrent deux ivoires de Munich (4). L'étudiant postérieurement à cette dernière époque, nous serions encore en présence d'autres variantes, mais ce travail serait sans utilité ; mieux vaut donc nous arrêter à l'époque même de l'objet dont nous avons entrepris la monographie.

En ce qui touche à la forme du tombeau, nous concluons donc que dès le VI^e siècle se dégage, comme nous l'avons déjà dit, l'idée assez nettement exprimée de la coupole ou plus exactement de son principe, idée qui s'accentue davantage à mesure que marchent les siècles, à ce point qu'au VIII^e siècle, sur l'ivoire de Gannat, elle est prodiguée, puisque le Saint Sépulcre en possède deux pour sa part et qu'il y en a une à chacun des tombeaux d'où se lèvent les morts. La forme a donc varié ; mais d'après les monuments que nous avons cités et qui sont pris à bonne source, la coupole a été généralement représentée.

Il nous reste à nous occuper du groupe des saintes femmes, groupe dont la reproduction est, en quelque sorte, l'indication de deux écoles distinctes à des époques également distinctes.

Au VI^e siècle elles sont au nombre de deux et en général ne sont pas nimbées; c'est ainsi qu'elles apparaissent sur l'ivoire du Vatican déjà cité (1) à la même époque; sur la Bible syriaque de Florence, elles sont également au nombre de deux, mais il y en a une qui porte le nimbe (2) ; et sur la mosaïque de Ravenne le nombre est le même, mais le nimbe fait complètement défaut (3).

Au VIII^e siècle on commence à les rencontrer au nombre de trois ; mais toujours sans nimbe : c'est le type de l'ivoire de Munich (4), c'est la type de l'ivoire de Bamberg et de celui du roi de Bavière (5) ; c'est également celui de l'ivoire de Gannat.

D'où nous concluons, en ce qui touche au nimbe, qu'antérieurement au VIII^e siècle on en a fait, pour les saintes femmes, de rares et timides essais auxquels le plus souvent on a renoncé; tandis que le nombre de ces pieuses personnes se serait trouvé presque invariablement fixé à deux jusqu'au VIII^e siècle, époque à laquelle on s'est décidé à faire figurer la troisième.

Enfin, de l'absence complète du nimbe et de la présence des trois saintes femmes sur l'ivoire de Gannat, nous concluons, en le comparant à ses similaires du VIII^e siècle, que c'est cette date qu'il convient de lui assigner.

G. Callier,
Inspecteur de la Sc. franç. d'archéologie.

1. Rohault de Fleury, loc. cit. T. II, pl. XCII.
2. Ubi sup. pl. XCIII.
3. Rohault de Fleury, ubi sup. pl. XCIII.
4. Ubi sup. pl. XCIV.

1. Ubi sup. pl. XCII.
2. Ubi sup. pl. XCIII.
3. Rohault de Fleury : loc.cit. pl. XCIII.
4. Ubi sup. pl. XCIV.
5. P. Cahier : *Mélanges d'archéologie*, T. II, pl. II.

# Notes pour la statistique archéologique du département de la Marne.

LE département de la Marne est connu comme l'un de ceux qui renferment le plus de monuments intéressants au point de vue archéologique, et cependant la statistique de ces richesses n'a pas encore été entreprise. Nous voudrions stimuler le zèle des érudits locaux, en leur indiquant la voie dans laquelle il y aurait tant de précieux renseignements à recueillir, et en tentant un essai pour quatre des cantons, trois de l'arrondissement de Châlons et un de celui de Reims.

Au point de vue de l'archéologie dite préhistorique, ou gallo-romaine, ou mérovingienne, nul n'ignore les véritables trésors mis au jour par les fouilles de MM. de Baye, Moret, Fourdrignier et de nous-même. On y connaît plusieurs « pierres fites » ou « menhirs », un certain nombre de *tumuli*. Les voies romaines s'y reconnaissent assez facilement, et Reims possède les deux principaux monuments de cette époque : l'arc de Mars et le tombeau de Jovin ; on y recueille souvent dans les fouilles, motivées par le creusement de fondations, des objets romains.

De la période carolingienne datent notamment l'église de Binson que S. Exc. l'archevêque de Reims vient de faire réparer avec un soin remarquable, et un retranchement en terre, très complet, dit château de Charlemagne, dans le bois d'Haulzy (arrondissement de Ste-Ménehould), datant de la fin du Xe siècle.

L'époque romane est particulièrement riche et nous n'entreprendrons pas ici un dénombrement même sommaire. Mais d'ordinaire la transition apparaît dans toutes les églises romanes. Il est bon de remarquer la quantité de clochers carrés à ouvertures romanes géminées qui sont reproduits presque tous sur le même modèle dans un grand nombre de villages des deux diocèses de Reims et de Châlons. Peu d'églises relativement appartiennent exclusivement au style ogival primaire, et la période postérieure à la guerre de cent ans, qui se fit cruellemment sentir en Champagne, est largement représentée.

Le renaissance a laissé quelques beaux édifices religieux.

Des nombreuses maisons fortes qui existaient au XVe siècle encore dans ces contrées, il est resté peu de traces ; des châteaux ont généralement remplacé ces anciennes places. Plusieurs méritent l'attention et ont d'ailleurs été gravés. Peu de vestiges des anciennes fortifications des villes, mais plusieurs villages de la frontière, vers l'Empire, ont conservé leurs enceintes en terre, élevées pendant la Ligue.

Quelques maisons anciennes se voient à Châlons et à Reims, où il faut entre autres signaler la fameuse maison dite des Musiciens.

Les restes des nombreux monastères du département ne datent pas d'au-delà du XVIIe siècle.

Peu d'objets d'art comme mobilier dans les églises rurales, sinon des retables remarquables à Colligny, Fromentière, Mareuil-en-Brie, Hurlus, et de riches carrelages émaillés. En revanche on connaît de reste les verrières de Reims, de Châlons et d'Epernay.

Nous le répétons, nous n'avons voulu donner que des notes sommaires, tout disposé à les continuer, si cette statistique paraît digne d'intérêt.

Cte E. DE BARTHÉLEMY.

## I. — Canton de Chalons-sur-Marne.

**AIGNY.** — **Eglise** datant par partie du XIIIe siècle ; tour carrée, mais aucun détail intéressant.

**COMPERTRIX.** — **Eglise :** chœur soigné, fonts, du XIIIe siècle, nefs du XIVe siècle, haute flèche restaurée récemment, fragments de vitraux du XVIe siècle, grande verrière moderne.

**Voie romaine** de Reims à Bar-sur-Aube.

**CONDÉ-SUR-MARNE.** — **Eglise :** du XIIIe siècle, chœur et trois nefs ; clocher en pierre à trois étages en retrait l'un sur l'autre.

**FAGNIÈRES.** — **Eglise :** trois nefs romanes avec piliers carrés: chœur, transept, clocher rebâtis dans le style du XVe siècle, fonts très curieux du XIIe siècle: grande cuve ronde et haute, carrée à la base.

**Château :** moderne, sur l'emplacement d'un château fort. — Au coin du village, vieille croix de bois sur un piédestal carré sculpté ; l'une des faces représente la résurrection de Lazare.

**COOLUS.** — **Eglise :** transept, chœur du XVe siècle ; nefs de la renaissance, dont la voûte est soutenue par de gros piliers ronds avec beaux chapiteaux polygonaux ; tour, clocher carré à ouvertures ogivales.

**Château** du siècle dernier : l'ancien démoli en 1723 ; ses matériaux employés à la reconstruction de l'abbaye de Toussaint à Châlons.

**ISSE.** — En creusant le canal on a trouvé des vases gallo-romains.

**Eglise :** chœur, nef du XIIIe siècle.

**JUVIGNY.** — **Eglise Notre-Dame :** (l'église de Saint-Martin détruite): chœur roman percé de 3 fenêtres en plein cintre, entourées d'une archivolte unique reposant sur deux fines colonnettes, très soignées au dehors avec cordon de billettes; nefs romanes sauf les deux dernières arcades vers le chœur ; chapiteaux soignés ; voûtes remaniées au XVIe siècle, l'escalier du

clocher est roman, chaque marche soutenue par un cintre. Clocher carré à ouvertures ogivales. Portail datant de 1777 : chaire provenant de l'abbaye de St-Remy de Reims, style Louis XIII. Très bonne restauration générale en 1873 : orgue provenant du couvent des Cordeliers de Châlons.

**Château** avec chapelle du XVII^e siècle, tapisseries remarquables.

**LA VEUVE.** — **Eglise :** chœur percé de 3 fenêtres, une seule nef, portail, le tout roman. C'est l'ancienne chapelle de la communauté des trinitaires, l'église de la Madeleine ayant été démolie en 1792.

**LES GRANDES LOGES.** — **Eglise** du XIII^e et XIV^e siècle, à trois nefs, mais sans aucun caractère.

**RECY.** — **Eglise** très intéressante et qui a été complètement restaurée avec succès en 1878 : avant-chœur roman formant un carré, voûte soutenue par des piliers composés de 2 grosses colonnes et trois petites sur chaque face avec arcades en plein-cintre. Transept roman avec chapiteaux représentant des raisins et des feuilles de vigne, chœur percé de 5 grandes fenêtres flamboyantes avec quelques fragments de vitraux du XVII^e siècle; de chaque côté deux chapelles voûtées romanes : dans celle du nord jolie piscine du XIV^e siècle ; dans celle du sud débris d'un autel en pierre, du XV^e siècle: (il y a aussi une piscine semblable à la précédente, et une crédence du XIII^e siècle) : trois niches finement fouillées ; nefs romanes voûtées depuis la restauration, soutenues par dix piliers reliés par des arcades à peine ogivales, surmontées de petites fenêtres en plein cintre : clocher carré d'un roman pur : dalles de M. d'Origny d'Agny, seigneur du lieu (1779), et de Claude Lhote, également seigneur de Recy, et de sa mère (1632).

Emplacement du château démoli en 1822.

**SAINT-ETIENNE-AU-TEMPLE.** — **Eglise** à 3 nefs du XIII^e siècle, sans valeur archéologique ; clocher carré à ouvertures géminées.

Emplacement de l'ancienne commanderie de Malte.

**SAINT-GIBRIEN.** — **Eglise :** petite chapelle à une nef bâtie au siècle dernier. Chœur du XII^e siècle.

**Oratoire** de St-Gibrien, bâti dans le style ogival en 1875.

**SAINT-MARTIN-SUR-LE-PRÉ.** — **Eglise:** petite nef romane : le transept notablement diminué dans le XIV^e siècle, comme le chœur remanié et restauré au XV^e siècle.

Emplacement du prieuré de Vinetz transféré du château en 1625 : la chapelle démolie en 1819.

**SAINT-MEMMIE.** — **Eglise :** construite en 1878, dans le style du XIII^e siècle, avec porche, flèche en pierre : on y voit le tombeau de S. Memmie avec sa statue, le représentant debout pour bénir, au-dessus est placée la pierre funéraire, curieuse dalle en marbre noir du XI^e siècle, avec l'effigie du saint en relief, très mutilée par les cosaques en 1814 : de chaque côté, les tombes de S. Donatien et de S. Domitien, ses compagnons.

Il ne reste aucun vestige de l'abbaye de St-Memmie sur l'emplacement de laquelle s'élève le petit séminaire. — Croix dite de la Maladrerie.

Fontenoy, maison de plaisance de l'évêché, bâtie par les jésuites, rétablie après l'invasion de 1814.

**VRAUX.** — **Eglise :** chœur roman : transept rebâti au XIV^e siècle, nefs sans caractère, tour carrée romane.

**CHALONS-SUR-MARNE.** — **Cathédrale Saint Etienne:** grand portail grec rebâti au XVIII^e siècle. Portail du transept nord, XIII^e siècle, avec porche garni de statuettes et tympan sculpté, surmonté d'un pignon ogival à choux ; portail sud reconstruit dans le même style en 1850. La tour du nord carrée est romane aux deux tiers : l'ogive paraît au dernier étage : celle du sud est entièrement à ouvertures ogivales. Trois nefs voûtées, celle du milieu très élevée, dix travées, beau style XIII^e siècle : les deux piliers près du chœur ont été refaits au XVIII^e siècle ; chœur ogival et voûte refaite en 1736 ; triforium XIII^e siècle. Les murs du bas côté viennent d'être reconstruits, en faisant disparaître les chapelles qui y avaient été construites au XVI^e siècle : chapelles ogival rayonnant sur le déambulatoire. — Très beaux vitraux du XVI^e siècle dans la basse nef nord : vitraux modernes dans les chapelles. Stalles copiées en 1847 sur les anciennes. Orgue moderne. Tableau de la consécration de l'église en 1147, sur bois, du XV^e siècle. Notre-Seigneur au jardin des oliviers, Notre-Seigneur et la Samaritaine, par Boullogne jeune. Maître-autel à la romaine exécuté en 1686 sur les dessins de Mansard. Dans le transept nord, un bas-relief, XVI^e siècle ; nombreuses dalles tombales très belles des XIII^e et XIV^e siècles : plusieurs ont été relevées contre le mur. On conserve au trésor quelques reliquaires intéressants.

**Notre-Dame-en-Vraux,** commencée au milieu du XII^e siècle ; le chœur, le transept, les chapelles et déambulatoire bénis en 1185: trois nefs voûtées, XIII^e siècle : chapiteaux très remarquables.

Fenêtres des basses nefs refaites au XIV^e siècle : neuf belles verrières du XVI^e siècle, notamment la bataille de saint Jacques et l'Assomption : triforium à arcades ogivales le long des nefs et à arcades trilobées au chœur : arcature aveugle au rez-de-chaussée du déambulatoire ; ces chapelles sont toutes garnies comme le haut du chœur de vitraux modernes : dans la chapelle nord, vitrail du XII^e siècle. Galerie en bois trilobée du XIV^e siècle sous la rose de la façade ; orgue moderne. Dalles à personnage des XIII^e et XIV^e siècles, relevées contre le mur : nombreuses dalles à inscriptions des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Grand portail roman à trois entrées : portail sud XIII^e siècle, mutilé complètement en 1793, il devait représenter l'Assomption dans le tympan. Quatre tours carrées romanes et ogivales, les deux sur le quai surmontées de deux flèches, l'une du XIV^e siècle dont les plombs sont encore revêtus de peintures : l'autre refaite sur le même modèle. Extérieur du transept et de l'abside richement orné de sculptures. Tout l'édifice a été complètement restauré dans le style primitif par MM. Lassus et l'abbé Champenois de 1852 à 1870. — Carillon posé depuis quelques années, autels modernes, tableau de l'Assomption par Berthélemy; canons d'autel peints par chevalier de la Touche. Sacristie moderne dans le style du XV^e siècle. Mesures : 67m60 de lon-

gueur intérieure, longueur de la nef 20 m.; longueur du transept 30 m. ; hauteur sous clef de voûte 20m 75; hauteur des flèches 65m30 ; des tours 32m30.

**Saint-Alpin:** Rebâti en 1136 : de cette époque il reste la grande nef, les deux grands piliers de l'entrée du chœur, la porte centrale du grand portail.— Les deux autres, XVI^e siècle, et les trois fenêtres accolées au-dessus ; le bas côté nord et le transept. Le chœur entouré d'une grille, le centre de la croix, le clocher à lourde tour carrée, la petite porte sud datent du XVI^e siècle ; les chapelles du bas côté sud avec les très belles verrières grisailles, du XVI^e siècle également. Pierres tombales curieuses. Tableau du CHRIST d'Albert Durer, deux toiles des frères Bassan : quelques autres vieux tableaux.

**Saint-Loup.** Reconstruit au XV^e siècle et récemment restauré. Trois nefs, vaste chœur à hautes fenêtres, chapelles le long des bas côtés. Mesures : longueur 52 m.; largeur de la nef 8m55 ; des basses nefs 4m55 ; hauteur des petites voûtes 7m50. — Tryptique très intéressant du XIV^e siècle, représentant l'adoration des mages avec S. Jean et S. Louis, peints sur les volets. Statue en bois de S. Christophe du XV^e siècle ; sur un pilier une inscription commémorative d'une donation des confréries des cuveux et des vignerons, 1462. — De chaque côté du maître autel, récent, deux retables en pierre : Notre-Dame à laquelle deux vignerons présentent S. Loup ; la Vierge recevant le corps du CHRIST, XIV^e siècle; chaire en bois, XVIII^e siècle ; verrières modernes. Plusieurs tableaux anciens dont une adoration des bergers, attribué au moins à un élève de Rubens, un S. Benoît de F. Ottavien, élève de Watteau, une Madeleine aux anges de Vouet.

Belles pierres tombales à effigie, notamment de Noël Didier (1562), N. Cauchon comte de Lhery (1592) : nombreux reliquaires des deux derniers siècles. — Mesures : longueur de la nef, 8 m 55 ; des basses-nefs, 4 m 55 ; hauteur des petites voûtes, 7 m 90.

Restauration complète 1878-1880 : portail renaissance ; au-dessus grosse tour carrée.

**Saint Jean :** Nef romane ; abside, chœur, double transept, XIII^e et XIV^e siècle, avec vitraux datant du XV^e siècle : chapelle dite des arbalétriers du XV^e siècle : tour du clocher carrée et deux arcades décoratives dans le chœur du XVI^e siècle : portail, au-dessus d'un haut perron du XIII^e siècle, porte ogivale avec 3 fenêtres ogivales dans le tympan : à droite, un édicule du XV^e siècle très orné formant une tribune carrée. — Mesures : longueur 53 m 90 ; largeur de la grande nef 6 m 35 ; la basse nef 5 m 45 ; longueur des transepts 29 m 20.— Charpente des combles intacte des XIII^e et XIV^e siècles. — Vitraux modernes, — tableaux anciens sans valeur, — pierres tombales des XIII^e et XIV^e siècles. Reliquaire de Ste Hélène avec un morceau du Suaire.

**Hôtel-de-ville :** 1771, à l'intérieur portraits à fresque de divers châlonnais célèbres. *Préfecture*, ancienne intendance, véritable palais entre cour et jardin, terminé en 1770.

**Collège** du XVII^e siècle ; chapelle très élégante en style grec.

**Théâtre** bâti en 1771 ; grand pont de Marne et pont Notre-Dame, même date : portes Dauphine et Ste-Croix 1770.

**Grand séminaire,** ancien couvent des Dames de la Congrégation, XVII^e siècle.

**Eglise et bâtiment du prieur de Vinetz** (servant du magasin militaire) 1620.

**Ancien arsenal** (prison militaire), même date. Des fortifications, il subsiste le bastion d'Aumale et le pont couvert de la caisse d'épargne, XVI^e siècle.

**Ancien abbaye de Toussaint,** servant d'école normale, XVI^e siècle, avec belles salles voûtées en ogive. — Les fossés des anciennes fortifications entourent encore une partie de la ville. — Promenade du Jard, replantée en 1770.

**Voie romaine de Reims à Milan.** — On n'a pas découvert de sépultures anciennes sur le territoire de Châlons ni de débris romains. — Quelques maisons du XVI^e siècle : la plupart de celles de la rue Grande Étape, sont du XVI^e siècle, y compris l'ancien couvent des Récollets ; maison à tourelle du XVII^e siècle, rue du Collège 18, et autre, ancien hôtel Papillon avec quelques sculptures et cheminée XVI^e siècle, transportée aujourd'hui à la Préfecture. Rue d'Orfeuil attenante à l'hôtel-de-ville, l'ancien Bureau de Finances XVII^e siècle, servant de bibliothèque et musée. Ce musée renferme d'assez nombreux objets légués par M. Picot, châlonnais, pas mal de tableaux, etc. — Collection principalement d'objets de l'âge de la pierre et gallo-romain chez M. Nicaise. — Collection de faïences chez M. Rivière, greffier du tribunal. — Collection de meubles et bijoux du XVIII^e siècle chez M. Leconte, (nombreuses tabatières à miniatures).

## II. — Canton d'Ecury-sur-Coole.

**ATHIS. — Eglise St-Remy :** transept, chœur, tour carrée à ouvertures romanes du XIII^e siècle, trois nefs.

**Château du XVII^e siècle,** avec de remarquables tapisseries du temps : héronnière connue depuis le XIV^e siècle.

**AULNAY-SUR-MARNE.— Eglise St-Remy :** bâtie en 1852 dans le style romain, l'ancienne datant du XII^e-XIII^e siècle. Une abside percée de 5 belles fenêtres, encadrées d'archivoltes reposant sur des colonnettes. Clocher carré roman, porche du XII^e siècle, transept et chapelle sud du XVI^e siècle, inscription rappelant la pose de la première pierre, le 26 mars 1568.

**BREUVERY. — Eglise Notre-Dame :** chœur du XIII^e siècle, tour carrée id., trois nefs sans caractère.

**Souterrain** creusé dans la craie sous le village.

**BUSSY-LETTREE. — Eglise St-Etienne:** très intéressante, entièrement romane avec porche : chœur, transept, trois nefs, tour carrée : fragments de verrières du XVI^e siècle.

**CERNON. — Eglise St-Hyppolite du XIV^e** siècle sans caractère.

**Château du XVII^e siècle,** remplaçant une maison forte.

**CHAMPAGNE. — Eglise** brûlée en 1770 et non reconstruite.

**CHAMPIGNEULLES.**— **Eglise St-Remy:** chœur, transept voûté, trois nefs à arcades en plein cintre espacées sur des piliers carrés et bruts,surmontés de petites fenêtres romanes avec têtes humaines aux angles, tour carrée, traces d'anciennes peintures à fresque : statue de la Vierge et du patron du XV^e^ siècle. Le portail légèrement en saillie, formé d'une arcade en plein cintre avec deux archivoltes soutenues par deux colonnettes de chaque côté, une autre arcade rejoignant le contrefort, au-dessus une corniche à fleurons crucifères.

**Château :** du Grand-Ecury, massif carré flanqué de quatre tours avec fossés : petite chapelle de St-Georges de la renaissance.

**CHENIERS.** — **Eglise St-Remy :** sans caractère.

**CHEPPES.** — **Eglise Saint-Georges :** les 3 nefs romanes ainsi que le portail : chœur du XIII^e^ siècle remanié au XV^e^ siècle ; la tour voûtée ; tour carrée.

**Voie romaine** de Reims à Bar-le-Duc.

**CHERVILLE.** — **Chapelle Ste-Barbe,** sans caractère.

**COUPETS.** — **Eglise St-Laurent :** nef du XIII^e^ siècle, chœur reconstruit au XVI^e^ siècle : pas d'importance.

**ECURY-SUR-COOLE.** — **Eglise St-Alpin :** chœur, transept, nefs romanes : l'extrémité des nefs et la voûte sont de la renaissance. Remarquer un chapiteau à fers de lance, en forme de fleurs de lys : tour carrée surmontée d'une haute flèche. — Souterrain sous le village.

**FONTAINE-SUR-COOLE.** — **Église St-Jean-Baptiste :** petite, à une nef, entièrement du style roman.

**JALONS.** — **Eglise Sts-Ephrem et Sébastien :** l'une des plus intéressantes du département : chœur, nef, transept, porche et colonnettes des XII^e^ et XIII^e^ siècles : la grande nef remaniée considérablement au XV^e^ siècle. Le clocher peut être considéré comme le type de ceux qu'on rencontre si souvent dans cette région : tour carrée, percée sur chaque face de deux étages d'ouvertures en plein cintre géminées. Crypte de St-Ephrem, petite salle voûtée en berceau, soutenue par deux colonnes et deux piliers carrés et éclairé par deux oculi. Relique du chef de S. Sébastien reconnue en septembre 1468.

**MAIRY.** — **Eglise St-Léger:** chœur, trois nefs, croisée, romans : le portail se compose d'une arcade en plein cintre encadrée d'un tore avec archivoltes à billettes : arcades des nefs en plein cintre. — Cette église vient d'être rebâtie.

**Château** moderne.

**MATONGUES.** — **Eglise Sts-Georges et Vrain :** grand mélange d'architectures; nefs romanes à arcades en plein cintre en retrait avec colonnettes : au-dessus petites fenêtres romanes ; croisée de même style ; transept du XVI^e^ siècle : voûte du XV^e^ siècle ; chœur du XVI^e^ siècle. Portail refait en 1724. Tour carrée romane.

**NUISEMENT-SUR-COOLE.** — **Eglise St-Etienne** des XII^e^ et XIII^e^ siècles, trois nefs, mais sans aucun détail intéressant.

**SAINT-MARTIN-AUX-CHAMPS.** — **Eglise St-Martin** sans aucun caractère.

**SAINT-PIERRE-AUX-OIES.** — **Eglise St-Pierre,** neuve, l'ancienne détruite en 1825.

**SAINT-QUENTIN-SUR-COOLE.**— **Eglise St-Quentin,** terminée en 1529 : beau chœur du XV^e^ siècle ; la nef a presque entièrement disparu : une verrière donnée en 1577, où figure la donatrice, M^me^ de Pinteville, dame de Vaugency. **Château de Vaugency,** du XVII^e^ siècle ; ruine de la chapelle d'un pèlerinage à une fontaine dans le parc.

**SOGNY-AUX-MOULINS.** — **Eglise St-Pierre :** chœur, croisée,les trois premières arcades des nefs, romans : le reste des nefs et portail du XIII^e^ siècle; tour carrée romane, ouverte en batière.

**SOUDRON.** — **Eglise Sts-Pierre et Paul :** grand chœur; croisée, nefs des XII^e^ et XIII^e^ siècles, entièrement voûtées : une tradition en attribue la construction à Thibaut, comte de Champagne ; retable de la Passion en pierre du XVII^e^ siècle.

**Tumulus** à un kilomètre du village où l'on a trouvé de nombreux ossements humains.

**THIBIE.** — **Eglise de St-Symphorien,** construite au XII^e^ siècle par la libéralité d'Étienne, archidiacre de Châlons, natif du lieu. Portail à pignon soutenu par deux piliers surmontés d'un oculus. Tour carrée, restaurée maladroitement, percée à chaque face de deux arcatures romanes géminées, séparées par des faisceaux de cinq colonnettes à chapiteaux à faces humaines, un grand arc encadrant le tout ; abside en rond point avec neuf fenêtres ogivales, aiguës, étroites, ayant 10 m. sur 7 m.

Trois nefs à ouvertures en plein cintre mesurant 16 m. de long sur 6 m. pour la nef centrale et 2 m 50 pour la basse nef : transept de 16 m 50 sur 6 m.; voûte en pierre à arcs ogivaux : chapiteaux très variés, têtes humaines, raisins, feuillages, etc.; les armes royales aux clefs. Dalle funéraire de la famille Domballe du XVII^e^ siècle. En résumé cette église très intéressante, date du XII^e^ siècle et a dû être considérablement remaniée au XV^e^ siècle : elle est située sur une légère élévation.

**TOGNY-AUX-BŒUFS.** — **Eglise Saint-Brice,** également sur une butte : chœur, croisée, nefs du XIII^e^ siècle. Grand fragment de verrières, même époque : tour carrée à ouvertures géminées : bas-relief du XVII^e^ siècle commémoratif de l'assassinat de sept personnes à la cense la Borde.

**VATRY.** — **Eglise St-Laurent :** chœur, croisée du XIII^e^ siècle sans intérêt, sur une butte. On trouve souvent sur ce territoire des ossements humains et des armes.

**VERIGNEUL-SUR-COOLE.** — **Eglise St-Etienne,** sans aucun intérêt.

**Tumulus** à un kilomètre, dit tombeau d'Attila.

**VILLERS-AUX-CORNEILLES.** — **Eglise Saint-Maurice :** chœur, nefs romanes, tour carrée ; le chœur récemment restauré : la chapelle de droite était celle du seigneur.

**Château du XVII^e siècle :** carré, flanqué de quatre tourelles avec fossés et un grand parc français ; on y remarque un bel escalier en bois. Anciennement, il y avait sur cet emplacement une maison forte.

Pèlerinage à la fontaine de St-Maurice.

**VITRY-LA-VILLE.** — **Eglise St-Pierre :** chœur à hautes fenêtres flamboyantes, croisées, nefs du XV^e siècle ; haute flèche.

Beau **château du XVIII^e siècle :** avec un très remarquable parc français. On y remarque une bibliothèque particulièrement riche en ouvrages d'ornithologie, et l'une des plus belles collections d'oiseaux connue en Europe ; nombreux portraits de familles, notamment celui de la marquise de Prie, par Nattier.

Voie romaine.

**VOUCIENNES.** — **Chapelle St-Pierre,** sans aucun caractère.

**Maison de campagne,** du milieu du XVIII^e siècle.

## III. — Canton de Fismes.

**ARCY-LE-PONSART.** — **Eglise Saint-Denis :** trois nefs, transept, chœur du XII^e siècle avec remaniement et reconstruction de la nef nord au XVI^e siècle, tour carrée à ouvertures romanes.

**Abbaye d'Igny :** reconstruite en 1780.

**BASLIEUX-LES-FISMES.** — **Eglise St-Julien :** trois nefs, transept double, abside carrée romane, les transepts légèrement remaniés ; la chapelle sud du XVII^e siècle ; retable de la Passion en pierre, fin du XVI^e siècle.

**Ruines d'une maison des Templiers,** notamment de la chapelle, démolie en 1835 : souterrain.

**BOUVANCOURT.** — **Eglise :** trois nefs, transept, abside carrée des XV^e-XVI^e siècles : importante réparation moderne, clocher à haute flèche. Retable en pierre du XVI^e siècle.

Restes bien conservés du **château de Vaux-Varenne :** vestiges des fortifications le protégeant : chapelle St-Jean-Baptiste, aujourd'hui servant d'écurie. Pèlerinage à la source de S. Aubeuf, où existait anciennement un village. Château de Châlons-le-Vergeur, avec chapelle moderne.

**BREUIL-SUR-VESLE.** — Vestiges de fondations de l'**ancien-château fort;**— d'un autre **château féodal** sur l'emplacement de la ferme du château actuel.

**Eglise :** trois nefs, abside circulaire, transept, style de transition avec mélange du plein-cintre et de l'ogive, brûlée partiellement par les Huguenots en 1567. — Restauration presque complète dans ces dernières années. Quelques vestiges de l'abbaye d'Ormont.

**Ferme du Voisins,** ancienne, provenant de l'abbaye d'Ygny.

**Château** moderne de la Ville-au-bois.

**CHENAY.** — **Eglise** moderne.

**Fontaine minérale** décrite en 1606 par M. de la Framboisière, doyen de la faculté de médecine de Reims, médecin du roi.

**COURLANDON.** Le village traversé par une **chaussée, dite de Brunehaut.** Trace de fossés de l'**ancien château** fort.

**Eglise,** ancienne, sans caractère, réduite à une nef avec transept sans chœur (démoli avec la basse nef en 1821) ; sur le grand mur de la nef une lite aux armes de la maison de Fougères.

**COURVILLE.** — On reconnaît encore la base de la **grosse tour carrée,** siège de la châtellenie archiépiscopale, qui avait cent mètres de haut.

**Eglise :** porche voûté, trois nefs, transept, abside à pans coupés du XII^e siècle : ornementation romane très soignée ; chapiteaux curieux au-dessus de la tribune du porche; chapelle St-Michel, servant au château avec lequel elle communiquait au XIII^e siècle, refaite XVIII^e siècle, clocher carré roman.

**CRUGNY.** — Quelques débris du **château où séjourna Charles le Simple :** des fragments de mosaïques y ont été recueillis et transportés à Fismes.

**Tombeau** trouvé en face de l'église, sur l'emplacement présumé d'une maison de Templiers.

**Eglise :** large nef, abside carrée, voûte du XII^e siècle ; à gauche du chœur, haute tour à deux étages, à ouvertures romanes géminées : chapelle ajoutée au XV^e siècle à l'extrémité des transepts.

Fondations présumées d'une maison religieuse, de Templiers peut-être, au sud du village.

**FISMES.** — **Eglise Ste-Macre :** (vierge martyrisée à Fismes au III^e siècle), reconstruite au moins en partie à la fin du XIII^e siècle. Trois nefs, transept et deux chapelles, abside carrée à cinq ouvertures, du XII^e et du XIII^e siècle, à colonnes ; clocher carré, verrière moderne.

Vestiges des remparts.

Route dite **chaussée du Brunehaut.** Ancien **château de Vilette.**

**SAINT-GILLES.** — **Eglise** avec clocher carré, de l'époque romane, sans caractère.

**HERMONVILLE.** — **Cimetière** ancien avec tombes en pierre.

**Eglise :** porche à colonnes accolées 4 par 4, trois nefs, transept, abside carrée avec deux chapelles latérales, entièrement voûtées, sauf la grande nef du XII^e et du XIII^e siècle; deux chapiteaux grotesques : le clocher séparé de la construction de l'église, quoique enclavé dans le bas côté sud, paraît plus ancien.

**Châteaux** modernes de Marzilly et de Toussicourt.

**HOURGES.** — **Eglise :** trois nefs plafonnées, abside carrée romane, flèche. Quelques pierres tumulaires, entr'autres celle du curé M. Dubar jeune, mort le 7 avril 1553. — Deux bas-reliefs du XVII^e siècle, commémoratifs de donations, un troisième, représentant un chevalier agenouillé avec sa femme, chacun d'un côté d'un arbre. — Débris d'un retable en pierre du XVI^e siècle.

**JONCHERY-SUR-VESLE.** — Lieu dit l'hôpital.

**Eglise :** nef non voûtée ; abside circulaire voûtée avec deux chapelles latérales romanes. Tableau sur

toile de la visitation. Pierres tombales du curé Yve Clouet (1669) et du notaire Bernard Daniël (1543).

**Souterrain** creusé en ogive dans la craie, commun à de nombreux villages champenois, ayant servi de refuge au XIII^e et XIV^e siècle.

Tombe trouvée en 1818, contenant, outre les ossements, un collier de bronze et un vase de terre.

**MAGNEUX.** — Vestiges d'un **château fort.**

**Eglise :** trois nefs inachevées (une seule travée), transept, abside à pans coupés du XIV^e siècle : retable de la Passion en bois du XVI^e siècle (onze compartiments).

**MONTIGNY-SUR-VESLE.** — **Eglise :** trois nefs, transept, chœur, variant du XII^e au XV^e siècle : les bas-côtés rebâtis en 1788 : clocher sur la chapelle nord, tour carrée, garnie aux angles de doubles contreforts étagés, à ouvertures romanes et ogivales, peintures sur le mur de la grande nef, représentant les apôtres; **château** du Goulot sur l'emplacement d'un château fort, nombreuses traces de ruines d'habitations aux environs du village, à la Corette, à l'Orme. Au Petit Marais, trois sépultures trouvées en 1862, contenant chacun un vase et un plat de terre.

**MONT-SUR-COURVILLE.** — Petite église sans caractère, une seule nef du XIV^e siècle.

**PEVY.** — **Eglise :** portail, grande nef, transept romans; abside carrée du XIV^e siècle, avec arcature aveugle très soignée : basses nefs du XVII^e siècle, clocher rebâti à cette époque. Retable en bois de S. Jean-Baptiste, trois compartiments, du XVI^e siècle : les personnages portant le costume du temps de Henri III.

**PROUILLY.** — **Eglise :** grande nef, clocher carré roman ; porche voûté, chœur éclairé par six hautes fenêtres du XIII^e siècle : bas côtés sans caractère.

Butte dans laquelle les fouilles n'ont fait trouver aucun vestige de sépulture ni de ruines quelconques. La voie de Paris à Trèves passe au bas.

**ROMAIN.** — **Eglise :** du style roman ; les fenêtres des transepts refaites dans le style flamboyant : édifice sans aucun caractère, recouvert d'une toiture immense.

Plusieurs pierres tombales : le curé Thomas Dunot (1563) : Firmin de Noue, fils du seigneur (1622) : Madeleine de Châtillon (1625) : la famille Coquebert de Montbré. Château du siècle dernier. Lieu dit Fontaine des malades. On trouve assez souvent des tombes en pierre sur la montagne. Lieu dit le champ des Anglais.

**TRIGNY.** — Ruines des fondations présumées de la **villa Marseille,** donnée en 922 à l'abbaye de St-Thierry par le roi. En 1821, découverte dans un vase de cuivre rouge gravé, de 18,000 pièces romaines en argent de Septime-Sévère à Constance.

**Eglise :** grande nef romane, tour du clocher également romane, basse nef, abside à pans coupés du XV^e siècle, le tout voûté : chapelle-pèlerinage de St-Théodulf, sans caractère.

**UNCHAIR.** — **Ruines du château** sur un développement parallèlogramme de 150 mètres sur 120 mètres.

**Eglise :** trois nefs, abside, transept nord seul, supportant le clocher, du XIII^e au XIV^e siècle; dalle tombale de Jehan Charpentier, vigneron (1605).

**VENTELAY.**— Bâtiment de **l'ancien prieuré** bien conservé.

**Eglise** à deux transepts, abside semi-octogonale voûtée du XIII^e siècle, la nef est purement romane ; transept roman du XV^e siècle ; clocher-flèche du siècle dernier. Nombreuses traces d'habitations sur le territoire, des caves ; lieu où on a trouvé en 1849 des débris de mosaïques.

**VENDEUIL.** — **Eglise :** sans aucun caractère.

**Château** moderne, contigu à l'église.

**Ruines du château fort** d'Irval.

## IV. — Canton de Varson.

**CHEPY.** — **Eglise Saint-Jean-Baptiste :** XIV^e siècle : sans caractères intéressants. Il y avait un petit château dont il reste quelques parties et les fossés.

**COUPEVILLE.** — **Eglise Saint-Memmie:** sans caractère.

**COURTISOLS.** — **Eglise Saint-Martin:** chœur, transept, trois nefs voûtées romanes, portail sud du XVI^e siècle; le grand portail comprend trois portes accolées, deux du XIII^e siècle et une du XVI^e siècle ; clocher carré à ouvertures en plein-cintre. A l'intérieur les chapiteaux sont très soignés et ont été exécutés par l'architecte de Lépine ; une inscription dans un des piliers de la croisée, porte : *L'an mille V. C. et XX, Guichard. Atoie ici, me mit.* Groupe de l'ensevelissement de la Vierge, provenant du couvent de Châlons. Belles gargouilles.

**Eglise Saint-Memmie :** tellement remaniée qu'on ne retrouve plus de nettement roman que la tour carrée et la nef avec des petites fenêtres en plein-cintre au-dessus des arcades ogivales de la grande nef.

**Eglise Saint-Julien :** sans aucune valeur.

Ruines de **l'ancien château.**

**Voie romaine** de Reims à Bar-le-duc.

**DAMPIERRE-SUR-MOIVRE.** — **Église Saint-Pierre :** du XIII^e siècle, sans caractère, particulièrement remarquable : voûtée complètement.

Ruines au lieu dit la Vallée-Jacquet.

**Tumulus :** de 3 m. de haut sur 10 m. de circonférence au lieu dit Mont-de-noix.

**FRANCHEVILLE.** — **Eglise Sts-Nicolas et Gérauld** moderne.

Emplacement de l'ancien village de Bouvreaux.

**LA FRESNE.** — **Eglise Notre-Dame :** sans caractère.

**LEPINE.** — **Eglise Notre-Dame :** monument classé; trois nefs, transepts, chœur avec déambulatoire sur lequel s'ouvrent sept chapelles, le tout du XV^e siècle ; jubé du XVI^e siècle, devant le chœur qui est entouré d'une balustrade de pierre : dans le jubé un intéressant dallage en carreaux émaillés, à dessin ; le grand portail est à triple porte, encadrées dans une vaste arcade pyramidale, entourant un immense crucifix dans le tympan : au-dessus une rose, puis un triple pignon.

Les deux clochers sont presque semblables, celui du nord plus bas, il est surmonté d'une flèche en pierre richement sculptée avec une couronne fleurdelisée à la base en souvenir de la généreuse donation de Louis XI.

Au portail sud sont sculptées avec un remarquable talent des imitations de tenture d'étoffes. (Vanteaux de portes en bois sculpté du XVI^e siècle.)

Gargouilles grotesques, très curieuses : sur un pilier du chœur, on lit : *l'an mille V et XXVI, Guichard, Anthoine Tos, catre. nos. at. fet :* il ne faut pas oublier à l'intérieur d'anciens carreaux à dessins, l'orgue du XVI^e siècle; dans le bras nord du transept est le réduit où est la statue miraculeuse, reproduisant les principales dispositions de l'édifice (XVII^e siècle), le puits miraculeux en fer forgé : cette église vient d'être restaurée avec un véritable succès.

**Croix** commémorative de l'ancien village de Melette.

Emplacement du château encore entouré de fossés.

**MARSON. — Eglise Saint-Nicolas :** avec chœur, croisées et nefs du XIII^e siècle, mais complètement remaniée au XVI^e siècle ; dans la nef de droite, une jolie piscine datée de 1550 ; sur un pilier le chiffre bien connu, H entre deux croissants.

Au lieu dit l'Espérance, on a découvert plusieurs tombes.

**MOIVRE. — Eglise Sts-Pierre et Paul :** chœur, croisée du XIII^e siècle, mais sans caractère.

**Voie romaine** de Reims à Bar-le-duc.

**MONTCETZ. — Eglise Notre-Dame :** romane, sans intérêt ; retable du XVI^e siècle, représentant la légende de S. Hubert.

**OMEY. — Eglise Saint-Pierre,** sans caractère.

Petit **château** du siècle dernier.

Butte dite d'Omez à l'extrémité N.-E. du territoire.

**POGNY. — Eglise Notre-Dame :** sur une butte, du XIII^e siècle : les nefs comptent 5 arcades ogivales soutenues par des piliers, composés de huit colonnettes engagées à chapiteaux variés : au-dessus dans la nef centrale une arcature aveugle, chaque arcade reposant sur deux colonnettes jumelles, posant sur une corniche saillante. Le clocher carré, à ouvertures en plein-cintre : portail du XVIII^e siècle, tout le reste du XVI^e siècle, très orné. Flèche construite en 1752, pour remplacer la tour du XIII^e siècle.

Emplacement du cimetière St-Genest et vestige de l'église de ce nom. Pèlerinage à la fontaine miraculeuse, dite de S. Genest.

**POIX. — Saint-Hyppolite :** sur une butte, chœur, croisée, nefs du XIII^e siècle, très complète, les colonnes qui soutiennent la voûte vont en chevauchant.

A 200 m. sud du village **tumulus**, prétendu élevé à Théodoric qui aurait péri à la bataille de la Cheppei, hauteur 13 m., base ovale.

**Voie romaine** de Reims à Bar.

**SAINT-GERMAIN-LA-VILLE. — Eglise Saint-Germain** de la transition : les nefs sont séparées par quatre arcades, soutenues, les deux premières par deux colonnes jumelles engagées, les deux autres par des colonnes simples ; chapiteaux à macles, prismes, feuillages, billettes, fers de lances, etc. : en remarquer deux : dix fers de lance affectant la forme exacte des fleurs de lys, sont rangés sur deux rangs autour de la corbeille avec un ruban courant sur le fond : au-dessus des arcades une frise en échiquier ; chœur sans intérêt. **Portail** roman très intéressant ; à noter une frise du XIII^e siècle très curieuse.

**SAINT-JEAN-SUR-MOIVRE. — Eglise Sts-Jean-Baptiste et Gérald,** sans caractère.

**SARRY. — Eglise Saint-Julien :** du XIII^e siècle, mais remaniée ; la première travée de la nef est du XV^e siècle, le transept du XVIII^e siècle ; chœur percé de trois fenêtres ovigales trilobées, surmontées d'une rose à cinq lobes ; cette partie a été notablement remaniée au siècle dernier : nefs séparées par des arcades ogivales, soutenues par des colonnettes engagées dans les piliers, surmontées de fenêtres ogivales simples : portail nul, mais précédé d'un beau porche à arcades ogivales encadrées, deux à deux, dans un arc plus grand et soutenues par des colonnettes sur lesquelles sont adossées des statuettes de saints du XIII^e siècle. Au-dessus du portail, à l'intérieur, est une ancienne statue de S. Julien, le faucon sur le poing. Chaire en bois du XVIII^e siècle, provenant de l'abbaye Saint-Pierre de Châlons.

Il ne reste du beau château des évêques de Châlons que la terrasse, les fossés et les deux pavillons de service de l'entrée de la cour, et une porte à tourelles.

**SOMME-VESLE. — Eglise Saint-Martin,** moderne. Le village est encore partiellement entouré **d'anciens remparts** en terre.

Vestige de **l'ancien château** de la Motte avec fossés.

**VESINEUL-SUR-MARNE. — Eglise Saint-Nicolas** du XIII^e siècle, petite, sans intérêt.

**Tumulus :** dit tombeau d'Attila : on a trouvé, en creusant le canal, des caveaux maçonnés renfermant des ossements.

Lieu dit la **Chapelle Saint-Remy.**

# Les trésors de l'Art chrétien en Angleterre.

## Tableaux de l'École Néerlandaise.

### Jean Van Eyck. *(Suite.)*

La collection de M. Thomas Weld Blundell, à Ince Blundell Hall, près Liverpool, renferme un tableau fort intéressant qui, n'ayant encore paru dans aucune exposition publique, est peu connu. Peint sur un panneau en bois de chêne de 265 millimètres de haut sur 195 millimètres de large, il représente la Madone assise dans une chambre éclairée d'un demi-jour par des fenêtres garnies de vitraux en losanges à bordures colorées. Marie est vêtue d'une large robe bleue garnie aux poignets et au bord de la jupe de fourrure blanche, et à l'encolure d'un galon semé de pierreries, et serrée à la taille par une ceinture en cuir rouge semé de petites bossettes d'or. Sa chevelure châtain-clair, qui tombe en minces tresses ondulantes sur les épaules, est retenue par un bandeau de perles orné d'un joyau au sommet du front. Un ample manteau rouge tombant autour d'elle forme une riche draperie à plis anguleux. L'Enfant Jésus, assis sur les genoux de sa Mère, est occupé à feuilleter le livre qu'elle tient ouvert devant lui. Ses membres sont recouverts en partie par un drapel blanc. Derrière ce groupe pend un drap d'honneur, en riche brocart vert et or à bordure rouge : le baldaquin auquel il se rattache est garni de franges rouges. Deux oranges se trouvent sur le seuil de la fenêtre et, sur la table placée tout près, un vase en métal, à couvercle en cristal. A gauche on voit une armoire basse ayant dans la serrure une clef à laquelle sont attachées trois autres clefs. Sur l'armoire sont posés un pot en argent en partie doré, et un chandelier à deux branches, muni d'une pointe sur laquelle est fixé un bout de cierge. On voit encore du même côté un bassin en cuivre placé sur le plancher, dont la couleur sombre fait bien ressortir la riche tonalité du tapis oriental étendu sous les pieds de la Vierge.

Le panneau ayant gauchi, la surface de la peinture, surtout au centre du tableau, est recouverte de petites gercures ; à part ceci la conservation du tableau est parfaite. Il a dû échapper aux mains des restaurateurs, car il possède encore la vigueur et la chaleur qui caractérisent les œuvres du maître, et l'harmonie douce des tons n'est altérée par aucune retouche. Les personnages ont été évidemment dessinés d'après nature ; l'artiste ne les a pas idéalisés le moins du monde, mais les types sont mieux choisis que d'ordinaire. La figure de la Vierge, quoique un peu longue, est animée et presque belle, les mains bien dessinées. L'Enfant, aimable d'expression, a un sourire doux et l'air heureux ; les mains et les pieds sont bien modelés. Le groupe, largement traité, d'un coloris à la fois fin et vigoureux, se détache admirablement du fond.

Au haut du tableau sur le fond, se trouvent : à droite, l'inscription suivante : COMPLETVM ANNO DOMINI M° CCCC° XXX II° PER IOHANNEM DE EYC BRVGIS, et, à gauche, la devise : ALS ICH CAN (1).

1. Sur le revers du panneau se trouve un sceau qui paraît dater du siècle dernier ; il porte : parti, au 1er, le CHRIST ou un Apôtre debout, au 2e, un oranger ; en chef, une étoile à six pointes. Le tableau a été décrit par WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, vol. III, p. 249, et par CROWE et CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters*, London, 1857, pp. 338-341 ; 2e édition, 1872, pp. 90-92.

La riche collection du Marquis d'Exeter, à Burleigh House dans le Northamptonshire, compte au nombre de ses joyaux les plus précieux, un splendide tableau de Jean van Eyck. Il est peint sur un panneau en bois de chêne de 195 millimètres de haut sur 140 millimètres de large, et représente un moine de l'ordre de Cîteaux à genoux sous la protection de sainte Barbe, recevant la bénédiction de l'Enfant Jésus que sa Mère tient dans ses bras. La scène se passe sous un portique en style roman de la dernière époque et de la plus grande richesse.

La Madone, debout à gauche, est placée de façon à ce que toute sa figure, laquelle est tournée vers la droite, se détache sur la perspective lointaine. Elle porte une robe bleue à larges manches, garnie de fourrure blanche, et un manteau rouge bordé d'un léger galon d'or, maintenu sur les épaules par un lacet attaché à deux joyaux. Un bandeau d'étoffe orné de perles maintient sa chevelure qui retombe en arrière sur ses épaules. L'Enfant, dont le corps est en partie entouré d'un drapel de gaze, tient de la main gauche un globe en cristal surmonté d'une croix; il lève la droite pour bénir le moine agenouillé devant lui. Celui-ci, d'une expression recueillie et pieuse, a les mains jointes ; il porte l'habit et le scapulaire blanc, et la grande tonsure. Sa patronne sainte Barbe, debout derrière lui, pose sur son épaule la main gauche, de laquelle elle tient en même temps la palme, emblème du martyre, et paraît ainsi le présenter au Christ. La main de la sainte s'appuie sur la tour emblématique qui la caractérise et qui est placée sur le riche pavé du portique. Cette tour se compose d'un soubassement carré et crénelé d'où s'élève un édicule svelte couronné d'une flèche ajourée en métal. La sainte est vêtue d'une robe rouge serrée au-dessus des hanches par une ceinture dorée, et d'un ample manteau d'un vert vigoureux. Les cheveux sont maintenus en arrière par un bandeau orné de perles fines.

Le portique est éclairé par deux arcades en plein cintre retombant sur deux piliers carrés et une colonne de vert antique. Au-dessus des arcades brillent des fenêtres vitrées devant lesquelles pend un baldaquin d'étoffe légère et transparente bordée de rouge, de vert et de blanc. Deux grandes baies ogivales s'ouvrent à droite derrière la sainte, et communiquent avec l'extérieur. Le chapiteau sculpté d'une des colonnes est historié ; l'autre est orné de riches entrelacs.

A travers les arcades on aperçoit une grande ville située dans une plaine ondulée, de plus en plus accidentée à mesure qu'elle se perd dans le lointain bordé de montagnes couvertes de végétation. La ville, où l'on voit une quantité innombrable de maisons à pignons très variés, recouvertes les unes de tuiles, les autres d'ardoises, est coupée en deux par une rivière bordée d'arbres et par une large rue où se promènent des figures nombreuses. Les bords de la rivière sont reliés par un pont en bois, au delà duquel se trouvent un moulin et une maison soutenue par des arcades en pierre ; plus loin encore, à l'extrémité de la ville, un deuxième pont en bois relie deux tours massives qui font partie de l'enceinte fortifiée. Sur les ponts se trouvent des piétons reflétés dans l'eau limpide de la rivière ; un rameur fait glisser un bâteau dessous le pont le plus éloigné, au delà duquel on voit trois autres bâteaux. Des églises et d'autres édifices sont çà et là dans le paysage à travers lequel se déroule la rivière jusqu'à ce que le spectateur la perde de vue dans les derniers plans du lointain. Les baies, derrière la sainte, s'ouvrent sur une autre perspective ; c'est d'abord un jardin rempli de fleurs ; au delà, au second plan, on voit une place bordée de maisons et de boutiques remplies de marchandises, où circule la foule ; plus loin encore, on voit un moulin à vent et les murs fortifiés des remparts. L'atmosphère est claire; sur le ciel bleu et limpide flottent quel-

ques légers nuages, et des oiseaux voltigent un peu partout. Tout cela est renfermé dans un espace bien plus petit que la page que le lecteur a sous les yeux. L'exécution de l'ensemble ne pourrait être ni plus détaillée, ni plus achevée, et cependant l'effet est entièrement satisfaisant, grâce à l'art consommé avec lequel toute la composition est ordonnée ; les personnages ne sont pas seulement posés et groupés avec un goût exquis, mais leur type est bien supérieur à celui de la plupart des saints qu'on rencontre dans les tableaux du maître. L'a-t-il peint sous l'influence immédiate de son frère aîné, ou cette œuvre serait-elle le résultat des sentiments plus élevés inspirés à l'artiste par un séjour chez des fils de Saint-Bernard ? C'est ce que, vu l'absence du cadre primitif et de toute inscription, il serait peut-être impossible de décider. Une chose est certaine, c'est que la composition a une grandeur et une simplicité extraordinaires. La Madone a l'attitude gracieuse, et l'Enfant une tête charmante et une expression pleine de douceur et de noblesse ; la sainte Barbe est d'un type noble et élevé, sa tête est admirable d'expression. Le religieux est évidemment un portrait réussi, une merveille de naturel et de dignité, d'une perfection égale dans les détails et dans l'ensemble. Un détail assez curieux à remarquer, c'est le peu de longueur des mains: non seulement celles du moine sont courtes, mais il en est de même de sainte Barbe et de la Madone ; tandis que, dans la plupart de ses tableaux, Van Eyck aime à peindre les mains longues et les doigt effilés. Un autre point à noter, c'est que dans ce tableau, de même que dans le portrait d'homme daté du 21 Octobre 1433 de la Galerie Nationale, et dans la tête de Jean Arnolphini, on ne découvre pas la moindre trace du travail de l'artiste. Une autre particularité qui distingue ce tableau de la plupart des œuvres du maître, c'est l'ampleur et l'élégance des draperies qu'en général Jean van Eyck prodigue sans beaucoup de goût, se complaisant dans la profusion des plis anguleux.

On a supposé, à Burleigh House, que ce tableau a été exécuté pour l'abbé de Saint-Martin d'Ypres. C'est du moins ce que relate l'inscription suivante écrite vers la fin du siècle dernier sur un morceau de papier collé au revers du panneau : *CC n° 1. Een Cabinet stukie verbeeldende een abt die voor H. Magd knield, en een vrouwe pourtrait, enz. door Ian van Eyk den eersten uutvinder olieverw in anno 1426, synde door den selven Ian geschildert voor de S^t Martinus kerck t'Iperen. Vide F. le Comte, 2^e deel, bl. 6 en 7.*

Décrit par WAAGEN, *Treasures of Art in Great Britain*, vol. III, p. 406, et par CROWE et CAVALCASELLE, *The Early Flemish Painters*, London, 1857, pp. 341-345 ; 2^ème édition, 1872, pp. 101-104.

W. H. JAMES WEALE.

# Examen historique et archéologique de l'image du Pape Urbain ij, et des autres peintures anciennes de l'Oratoire de St-Nicolas, du Palais de Latran, par M. le Commandeur J.-B. de Rossi.—Traduit de l'Italien par un Chanoine de Reims.—1882.

L'ÉPISODE le plus sublime et le plus héroïque de l'histoire du moyen âge, est la lutte gigantesque entre la papauté et l'empire. Le champion le plus célèbre en fut le moine Hildebrand, devenu Pape sous le nom de Grégoire VII. Il fit passer son esprit dans ses successeurs Victor III, Urbain II, Pascal II, Gélase II. Le couronnement et la pacification de cette guerre longue et terrible fut le traité de Worms, conclu en 1122 au grand avantage de l'Église et de l'autorité glorieusement conquise par Callixte II. Callixte voulut perpétuer le souvenir de l'intrépide constance de ses prédécesseurs et de l'avantage qu'il recueillit lui-même de ce mémorable traité, par les peintures et les épigraphes métriques qu'il fit faire dans le palais du Latran ; on les divisa en deux catégories: les unes d'un caractère purement historique, placées dans la salle du conseil secret ou consistoire; les autres d'un caractère sacré, établies dans l'oratoire entièrement construit par Callixte II, en l'honneur de saint Nicolas.

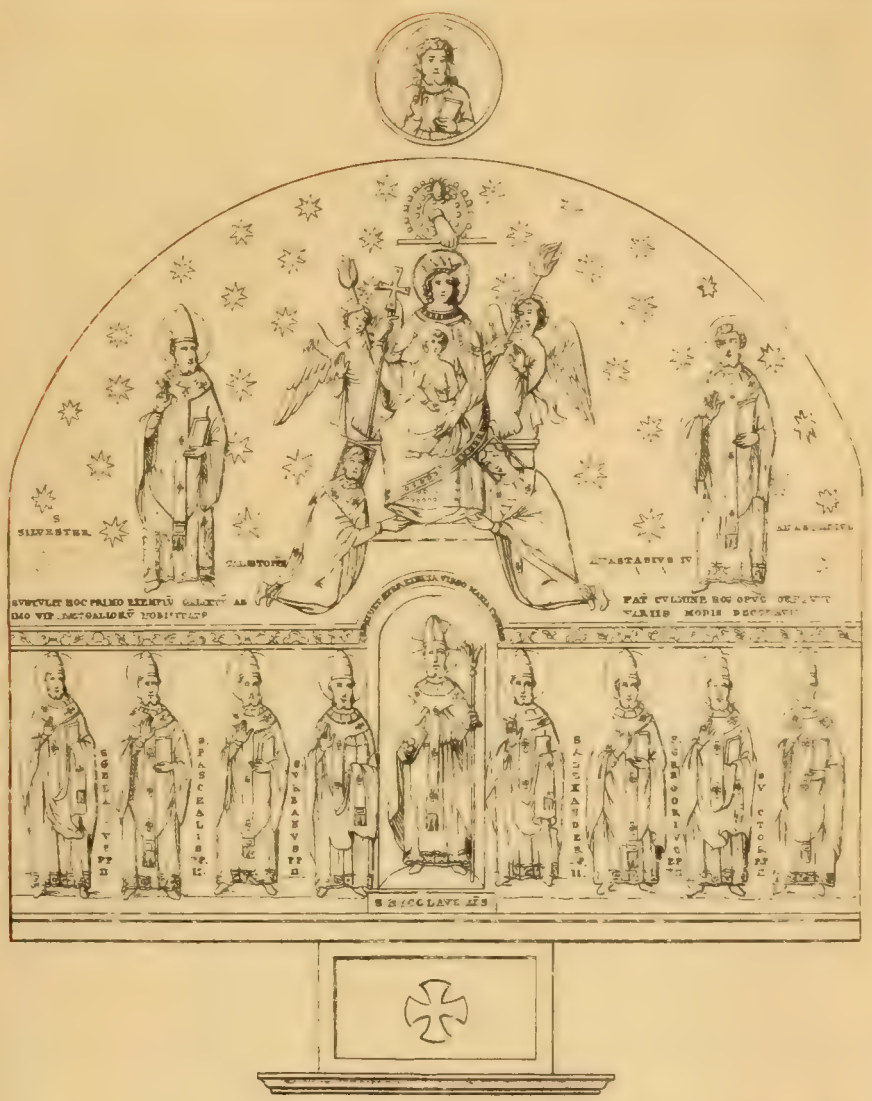
La valeur historique de monuments aussi remarquables frappa les contemporains tant à Rome qu'à l'étranger, et s'étendit à l'Angleterre même. Ils en font mention expresse dans leurs écrits à *la gloire des ancêtres et pour la mémoire de la postérité* (1). L'exemple de Callixte fut imité par ses successeurs. Ils ornèrent de semblables peintures et d'épigraphes historiques les murailles des salles du Latran. L'importance juridique de ces peintures et de ces épigraphes fut si considérable, que parfois elles devinrent l'occasion de protestations politiques et diplomatiques; et parfois il fallut, pour contenter l'empereur, les effacer ou les corriger (1). Ainsi, dans des temps plus rapprochés de nous, aux dix-septième siècle, l'inscription placée sous la grande fresque de la salle royale du Vatican, représentant Barberousse aux pieds d'Alexandre III à Venise, donna sujet à des démêlés si aigres entre la cour pontificale et la république vénitienne, qu'on en arriva à des menaces de guerre. Le malheureux Mgr Contelori, à qui l'on avait confié le soin de rédiger cette funeste inscription, en paya tous les frais (2). Aujourd'hui, du moins, les amateurs d'épigraphes ne courent pas de risques aussi graves dans l'exercice innocent de leurs connaissances et de la science de la paléographie.

Les souvenirs remarquables de cette glorieuse époque historique, qui aboutit au traité de Worms, peints et écrits sur l'ordre de Callixte II, demeurèrent intacts presque

1. Voyez Jean de Salisbury, OPP. ed. Giles, t. I, p. 64.

1. Voyez Watterich, *Vitæ Rom. Pont. a Sæc. IX ad XIII*, t. II, p. 359.

2. Dans le manuscrit du Vatican, n° 9788, j'ai réuni les papiers originaux de Contelori sur le changement de ces inscriptions. Voir le traité complet de M. Jean-Baptiste Beltrani sur Contelori, dans l'*Archivio della soc. rom. di storia patria* Fasc. 9.




*Exemplum Picturæ Absidis antiqui Oratorii S. Nicolai Episcopi, in Patriarchio Lateranensi, qualis olim extabat, priusquam area, quæ ante Lateranensem Basilicam diffunditur, amplificaretur.*

pendant cinq siècles. Vers la fin du seizième siècle, ceux de l'oratoire furent altérés et gâtés par des restaurateurs maladroits, non par ruse ni malice, mais par pure ignorance. Ceux de la salle consistoriale périrent au dix-septième siècle (1). Au dix-huitième siècle l'oratoire avec tout ce qu'il renfermait d'anciens souvenirs fut démoli. Non seulement l'archéologue, mais tout amateur de l'histoire et de ce qui lui appartient, doit déplorer une si grande perte. Aussi Grégorovius cite-t-il avec regret ces précieux monuments des plus hauts faits de la papauté au moyen âge. Il en reste toutefois des descriptions et des dessins, les uns et les autres plus ou moins dignes de foi. La haute valeur du monument détruit exige qu'il en soit fait avec soin et compétence une étude critique et un sérieux examen.

J'ai dû m'appliquer à cette tâche à l'occasion de l'examen juridique d'un point particulier sur lequel j'ai été appelé à donner mon avis. On discutait l'image d'Urbain II qui se trouve parmi ces peintures ; on se demandait quelles peuvent en être la valeur et la signification en ce qui concerne le culte de l'Église rendu à cet illustre pontife. L'examen critique de ce point spécial se lie nécessairement à tout l'ensemble des monuments historiques de Callixte II au Latran. Et comme l'importance archéologique et historique de ma réponse dépasse celle de la cause pour laquelle j'ai dû l'écrire, j'estime faire chose utile et agréable aux érudits, en la faisant connaître en dehors du cercle juridique auquel elle a été destinée. J'ai à peine retouché légèrement le texte en quelques passages, et j'ai ajouté quelques notes.

M. l'abbé Captier, postulateur de la cause du culte solennel rendu au Pape Urbain II, m'a prié d'examiner les objections qui lui ont été faites d'office, en tant qu'elles touchent à l'archéologie, et surtout les difficultés élevées à propos des célèbres peintures de l'oratoire de Saint-Nicolas au Latran. Un double motif m'a porté à remplir avec bonheur cet honorable mandat. La noble et sainte mémoire d'un si grand Pontife, prédicateur de la première croisade, m'engage puissamment à ne pas refuser le faible tribut de mes études; puissent-elles aider à l'illustrer et à mettre en pleine lumière les monuments de sa gloire. Puis, la grande valeur historique de la peinture du Latran m'attire à l'entreprise difficile de dissiper les nuages malencontreux qui obscurcissent la clarté qu'elle possédait autrefois.

Je vais donc, sans autre préambule, entrer en matière.

## I.

NOTRE habile adversaire a recueilli avec soin et exposé avec esprit les doutes et les difficultés qui embarrassent l'histoire et semblent diminuer la valeur des images peintes dans l'oratoire de Saint-Nicolas au palais du Latran. Bien que, à raison de sa charge, il ait dû mettre en œuvre tout argument et utiliser jusqu'au moindre détail de ses objections, il a néanmoins prudemment renoncé à attaquer le fait : à savoir, que Urbain II était anciennement peint dans l'abside dudit oratoire à l'endroit où se trouvait l'autel, avec cinq pontifes, ses prédécesseurs et successeurs immédiats. Ces pontifes furent ses associés dans la lutte gigantesque de la papauté contre l'empire, en faveur de la liberté ecclésiastique et de l'observance des saints canons violés par les simoniaques, les concubinaires et leurs soutiens, les antipapes et les schismatiques. Les objections se groupent autour des accessoires des figures, jugés, dans la présente discussion, comme essentiels ; la question est de savoir si le nimbe circu-

1. Voyez Grégorovius, *St. di Roma nel medievo* t. IV, p. 462.

laire entourant la tête de chacune des images des Papes, et le titre *Sanctus* ajouté à leurs noms sont véritables et anciens ; ou bien s'ils sont, au contraire, des interpolations faites aux derniers siècles, quand la peinture fut, aussi arbitrairement que témérairement, retouchée et altérée, puis rétablie sur la foi de dessins et de gravures reproduisant, selon une simple opinion particulière, l'aspect primitif et authentique du monument.

Pour moi, je laisserai d'abord de côté ces points controversés; et je commencerai par celui qui, au jugement même de notre adversaire, ne saurait être mis en doute. Urbain II, avec ses cinq collègues dans le pontificat et dans cette glorieuse lutte, a été représenté en peinture dans l'endroit le plus sacré de la chapelle papale de Saint-Nicolas au palais de Latran.

Par qui, en quelles circonstances, dans quel but particulier et avec quel rapport général aux peintures sacrées de même genre, fut commandée et exécutée la peinture de la chapelle pontificale au patriarcat de Latran ? L'exposé complet de notre réponse à cette question suffira pour jeter sur notre dissertation une vive lumière, et pour réduire à néant les objections contraires; objections fondées sur des points controversés, dont nous avons dit un mot plus haut, et que nous examinerons et discuterons à leur lieu et place.

Il est nécessaire d'abord de poser ici quelques préliminaires historiques et critiques, pour faciliter la suite de la discussion. Les pontifes Alexandre II, Grégoire VII, Victor III, Urbain II, Pascal II, Gélase II, dans le cours de soixante ans, ont combattu avec une constance surhumaine ; ils ont souffert, sans se laisser vaincre, pour la sainte Église. Ils ont préparé la victoire et la paix, que Callixte II a conquises par le fameux traité de Worms, en 1122. Que leurs mérites et leurs vertus insignes aient acquis plus ou moins à chacun d'eux le renom de sainteté, établi par des signes surnaturels et miraculeux, c'est ce qu'enseigne et démontre Benoît XIV, *De canon. SS. l. I, Cap. XLI.* Mais il importe au but que nous poursuivons, de rechercher historiquement le crédit qu'avait cette renommée à la cour pontificale, dès son origine et au temps même de Callixte II, qui recueillit le fruit de la magnanime persévérance et du courage de ses prédécesseurs. Un document qu'on peut consulter avec profit, est la continuation de l'ancien *Liber pontificalis*, au onzième et au douzième siècle. Car par suite des études de Watterich et de l'accord de critiques très sévères, il est évident que la rédaction de ce fameux livre, interrompue au pontificat d'Étienne V (885-891), a été reprise en forme officielle à la cour romaine à peu près deux siècles plus tard; elle recommence à la vie du saint pontife Léon IX, qui dans ces temps si tristes a tant travaillé pour l'Église et a si dignement relevé l'honneur du siège apostolique (1). La continuation, nous pouvons dire officielle, du *Liber pontificalis*, au onzième et au douzième siècle, se conserve dans le manuscrit du Vatican n° 3762, écrit de la main de Pierre-Guillaume, bibliothécaire en 1142 (2). Ce n'est cependant pas son œuvre ; mais bien celle des notaires et des archivistes de l'Église romaine durant les années précédentes. Les biographes des souverains pontifes du onzième et du douzième siècle ont imité les formules des anciens, ne voulant nullement en changer le style traditionnel et quasi sacré (3). Dans ces formules, le titre le plus notable est celui de *Confessor*, donné dans l'acte enregistré de la mort, non pas indistinctement, mais seulement aux plus illustres parmi les pontifes de l'Église romaine, honorés d'un culte public.

1. Watterich, *Pontificum Rom. qui fuerunt ab exeunte sæc.* IX. *vitæ ab æqualibus conscriptæ*, Lipsiæ 1862, t. I, p. 59 et suiv. — Duchesne : *Etudes sur le Liber Pontif.* Paris, 1877, p. 90 et suiv.
2. Watterich, l. c. t. I, p. 49 et suiv.
3. V. Watterich, l. c. p. 42.

Dans la période des persécutions, un seul des pontifes non martyrs, saint Urbain, est appelé, dans le *Liber Pontificalis* : « *Confessor* (1). » Depuis la paix, Silvestre (celui dont le culte est le plus célèbre) est nommé dans ce livre, à la fin de sa vie : « CHRISTI *confessor*; » il n'y en a aucun autre pendant deux siècles jusqu'à Symmaque. Ce dernier fut combattu par la faction de l'antipape Laurent; puis enfin *Confessor quievit*, et il est inscrit au nombre des saints. Au cours de ce même siècle et au suivant, Silvère et Martin, appelés martyrs dans les fastes des saints, dans le *Liber pontificalis* sont appelés *Confessores*. Ils sont tous honorés d'un culte public par l'Église romaine ; et ils sont les seuls qui aient, dans le livre en question, la prérogative de ce titre illustre (de *Confessores*) presque synonyme de martyr (2) ; et depuis Silvestre ce titre fait partie de la phrase usitée pour enregistrer leur mort.

Or, dans la continuation du *Liber pontificalis*, la première vie est celle de Léon IX, que ses contemporains ont invoqué et honoré comme saint. On y a écrit de lui ces mots : CHRISTI CONFESSOR, *XIII Kal. Maias migravit ad* CHRISTUM. Nous ne lisons pas la même chose de ses successeurs immédiats. Mais arrivés à Alexandre II, le premier précisément des six pontifes représentés avec Urbain II dans l'abside de Saint-Nicolas de Latran, voici que nous retrouvons, pour enregistrer sa mort, la formule: CHRISTI *confessor*. Alexandre eut pour successeur le grand Grégoire VII que nous vénérons sur les autels ; le biographe pontifical a écrit de lui : *Defensor Ecclesiæ...* (suivent d'autres paroles de grand éloge) *Deo per manus beatorum Petri et Pauli animam reddidit*. Si, en cet endroit, l'auteur du nouveau *Liber pontificalis*, a substitué au mot solennel *Confessor* une longue périphrase élogieuse, il n'a pas fait de même pour notre Urbain II ; mais il a écrit de lui en termes exprès : CHRISTI *confessor et bonus* CHRISTI *athleta..III kal. Aug. animam Deo reddidit*. Le *bonus* CHRISTI *athleta* joint au *confessor* est lui-même pris de l'ancien *Liber pontificalis* dans la vie de l'illustre et saint pape Nicolas I. Je reviendrai sur la valeur de cet insigne témoignage rendu à Urbain II. Pour le moment, nous devons continuer la revue de ce que dit des six pontifes représentés avec Urbain II dans le Latran, le *Liber pontificalis* du onzième et du douzième siècle. Je ne parle pas de Victor III, parce que l'histoire de sa vie manque dans le livre et le manuscrit précités. On connaît très bien, d'ailleurs, quelle opinion de sainteté ses contemporains avaient de lui, de quel honneur et de quel culte est entouré son tombeau au Mont-Cassin. — Pierre de Pise a relaté dans le *Liber pontificalis* les actes de Pascal II presque d'année en année ; aussi sa mort fut-elle pareillement enregistrée au temps même qu'elle arriva. Ce serait merveille si, alors, Pierre de Pise avait osé donner à Pascal, de son propre mouvement et de sa propre autorité, le titre solennel et liturgique de *confessor*. — Il ne le fit pas. Il l'appelle pourtant saint, et écrit : *Prout decuit sanctum psallendo cum psallentibus nocte media, ut qui de tenebris properabat ad lucem, senex honestus, immo ipsa honestas carnis debitum solvit XII Kal. Feb.* (1). ... Enfin, le diacre Pandulphe a inséré la vie de Gélase II dans le *Liber pontificalis*,

1. Je ne cite aucune édition particulière, ni les pages du *Liber Pont.* Les mots que je rapporte sont communs à toutes les éditions et faciles à trouver à la fin de chacune des vies dont nous parlons. Seulement dans la vie de saint Urbain, la phrase : *Hic fuit clare confessor* est écrite au commencement.

2. J'ai traité *ex professo* dans le *Bull. di arch. crist.* année 1874, p. 105 et suivantes, de la signification précise du mot *Confessor* et de sa différence avec le mot *Martyr* aux premiers siècles des persécutions. Depuis la paix, le mot *Confessor* fut adopté comme synonyme absolu et comme traduction latine du mot grec *Martyr*. C'est pour cela qu'on appela *Confession* l'hypogée sacré, sous l'autel, où furent déposées les reliques des saints, particulièrement des martyrs.

1. Watterich, l. c., II, p. 16.

elle se termine ainsi : *Sancta anima carne soluta est hinc ad cœlum Petro duce conscendens* (1)..... Et qu'on ne suppose pas que ce sont là des phrases de rhétorique faites sans un discernement spécial de la vie de tout Pontife, jugé bon et digne de louanges, quel qu'il soit. On note avec soin la différence entre les formules précitées et celles que le même Pandulphe et ses continuateurs ont employées pour enregistrer la mort des successeurs immédiats des six Pontifes dont nous parlons. Callixte II, si célèbre par la paix de Worms et par ses vertus, *obdormivit in Domino defunctus in pace* (2) ; Honorius II, *in pace defunctus est* (3); Innocent II, *defunctus est* (4). Ainsi, l'examen et la comparaison mutuelle des formules susdites dans le *Liber pontificalis* du onzième et du douzième siècle suffisent pour nous apprendre que la cour romaine avait en grande estime l'opinion publique de sainteté des six Pontifes, prédécesseurs de Callixte II ; et que deux d'entre eux étaient expressément honorés avec le titre liturgique de CHRISTI *confessor*, Alexandre II et Urbain II. Le premier était en si grande renommée de miracles et de sainteté que Page-le-Jeune en recueillit dans sa vie les anciens témoignages, et il s'étonnait que le nom de ce pape ne fût pas inscrit dans le martyrologe romain actuel. Le second (Urbain II), lui aussi célèbre par ses vertus et ses miracles, est appelé dans le *Liber pontificalis* non seulement *confessor*, mais bien plus, comme le grand Nicolas Ier, *bonus* CHRISTI *athleta*. — Avant d'appliquer ces notes à l'histoire et à l'explication des six figures peintes dans l'abside de la chapelle papale du patriarcat de Latran, il convient de s'arrêter un instant et de peser avec soin la valeur de l'éloge spécial donné à notre Urbain II.

1. Watterich, p. 204.
2. Watterich, p. 118, 120.
3. Watterich, p. 158, et 159.
4. Watterich, p. 179.

Donc, pour glorifier et honorer Urbain II, le biographe pontifical a soigneusement choisi et réuni en une seule les deux formules qui, après le *martyrio coronatus*, sont les plus notables entre toutes dans l'ancien *Liber pontificalis* ; cette formule fut composée afin de lui attribuer d'une façon authentique le titre d'honneur et le culte dus aux pontifes les plus saints et les plus illustres. Qui fut l'auteur de cette biographie ? de quelle doctrine, de quelle réputation, et de quelle autorité jouissait-il à la cour papale ? Watterich a démontré que la vie d'Urbain II est de l'auteur même qui a écrit la vie de son successeur, c'est-à-dire de Pierre de Pise ; c'est de lui probablement que vient toute la première partie de la continuation du *Liber pontificalis*, depuis saint Léon IX jusqu'à Pascal II (1). Il était notaire régionaire et archiviste de l'Église romaine, et Pascal II l'éleva de cet office à la dignité de cardinal. Je dirai de sa science ecclésiastique et de sa réputation à la cour pontificale, avec le contemporain Jean de Salisbury : *Quis nescit Petrum Pisanum, cui nullus aut vix similis alter erat in curia* (2) ? avec Ernould, l'historien de saint Bernard : *In legum et canonum scientia nulli secundum* (3). Saint Bernard même, qui le retira du parti de l'antipape Anaclet II, auquel il avait malheureusement adhéré, lui dit : *Scio te virum sapientem et litteratum esse* (4). Pierre de Pise donc, notaire et archiviste du siège apostolique, sans pareil dans la science des saints canons, à qui nul autre ne pouvait être comparé à la cour romaine, appelé à continuer le *Liber pontificalis*, savait bien quelle était la valeur historique et liturgique du mot *confessor* ; et s'il le donne à Urbain II en y ajoutant de plus le *bonus* CHRISTI

1. Watterich, l. c., t. I, p. 62 et suiv.
2. Joan. Saresb. *Policratic.* VIII, 23.
3. Ernaldi *Vita S. Bernardi*, c. 7.
4. Ernaldus, I, c. — 2. Watterich, l. c., t. I, p. 59 et suiv. — Duchesne, l. c., p. 92.

*athleta*, son témoignage en cette circonstance est d'un grand poids ; bien plus, je l'estime officiel et authentique. En effet, les vies des prédécesseurs de Pascal II sont aujourd'hui considérées par les critiques comme une œuvre faite par l'ordre et peut-être même sous l'inspiration personnelle de ce Pontife (1). Lui-même a laissé par écrit sur la vie sainte et sur la mort précieuse de son prédécesseur Urbain II, et sur son glorieux tombeau illustré par des miracles, des témoignages explicites que l'illustre père abbé Tosti fait à juste titre valoir dans son remarquable mémoire. Le moine Donizo, contemporain de Pascal II, a écrit : *Urbanus sanctis merito sociatus*. Ces paroles, d'après le même père Tosti, sont, à bon droit, interprétées non dans le sens d'une simple opinion, mais dans celui d'un consentement et d'un fait explicite de l'autorité ecclésiastique qui avait dû déclarer Urbain II MERITO *sociatum sanctis*. On peut comparer ici ce que dit Donizo avec les titres prodigués à Urbain II dans le *Liber pontificalis* par Pierre de Pise, de l'assentiment et peut-être par la suggestion et l'ordre de Pascal II. Nous apprenons par cette comparaison qu'il faut attribuer en quelque façon, à ce dernier et illustre Pontife, l'origine du titre authentique de sainteté et de culte, CHRISTI *confessor*, donné par la cour romaine, dans un livre de si grande autorité, et par un acte si grave et hautement officiel, à l'athlète de la première croisade et de la lutte soutenue pour la liberté, l'unité, et la sainteté de l'Église.

## II.

NOUS avons ainsi démontré, l'histoire en main, en quelle estime la cour pontificale, au commencement du douzième siècle, tenait l'opinion de la sainteté des six prédécesseurs de Callixte II et en particulier de notre Urbain II. Nous arrivons maintenant à l'histoire critique de l'oratoire de Saint-Nicolas de Latran, et nous chercherons par qui, de quelle manière, dans quel but ces six pontifes ont été peints dans cette abside. Nous avons, sur le monument érigé par Callixte II au Latran, trois sources principales de renseignements certains et hors de tout soupçon : l'inscription originale peinte dans l'abside de cet oratoire ; les historiens contemporains ou très rapprochés de l'époque de Callixte II ; la description du Latran par Onuphre Panvinio. Tous les témoignages postérieurs à Panvinio sont plus ou moins attaqués ou suspects, parce qu'ils décrivent le monument après que les peintures avaient été retouchées et altérées. Je me baserai principalement sur les premiers renseignements ; je tiendrai compte des autres en tant seulement qu'ils ajoutent de la lumière aux plus anciens et en font mieux comprendre les indications trop laconiques.

Je commence par l'inscription. Le premier des auteurs et des collectionneurs de souvenirs sur l'antiquité romaine qu'on ait l'habitude de citer comme témoin expert du texte de cette épigraphe, c'est Jacques Grimaldi, notaire et archiviste de la basilique vaticane, à la fin du seizième siècle et dans les dix premières années du dix-septième (1). Il a vu les lettres peintes dans l'oratoire de Saint-Nicolas, et les décrit ainsi : *In zophoro absidis legitur hæc mutilata inscriptio, corruerunt litteræ ex pictura ac spatia litterarum notavi ; est autem hujusmodi :*

SVSTVLIT HOC PRIMO TEMPLVM CALIXT AB IMO
VIP (4 *litt. spatium*) LATE GALLORVM NOBILITATI
PRESIDET ÆTHEREIS PIA VIRGO MARIA CHOREIS
(*litt.* 17 *desiderantur*) PAT CVLMINE
HOC OPVS ORNAVIT VARIISQUE MODIS DECORAVIT (2).

1. Voir Muntz, *Recherches sur l'œuvre arch. de J. Grimaldi dans la Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome*, 1877, p. 227 et suiv.

1. Mabillon, *Ann. Bened.* V, p. 407. — Wilbertus, *Chron. Hierosol.*, lib. II, 1-4. *Vita Mathildis*, II, 11.

2. Cod. Vat. 6537 ; Capp. 145, f. 172 ; d'où Martinelli, *Roma ex ethn. sacra*, p. 380 ; et Muntz l. c., p. 253 et 254.

Un dessin fait à la plume et colorié, au commencement ou dans la première partie du dix-septième siècle, c'est-à-dire au temps de Grimaldi ou peu après, représente la peinture et l'inscription que nous discutons. Il fait partie de la remarquable collection de dessins coloriés du chevalier del Pozzo et du cardinal Camille Massimi ; elle appartint au pape Clément XI et maintenant se trouve au château royal de Windsor en Angleterre. On n'a publié, d'après ce dessin, que la peinture de la voûte supérieure de l'abside et l'inscription métrique dans la planche 46e du *Vestiarium christianum* de Marriot (Londres, 1868). Cette inscription y est exactement représentée avec ses liaisons, ses abréviations et avec le tracé des deux premières lettres du quatrième vers, c'est-à-dire un *P* irrégulier et incertain, ayant la courbe semblable à la partie supérieure du *C*, puis un *A* complet. Nous verrons dans la suite que ceci mérite une attention particulière. De la comparaison de cet exemplaire avec celui de Grimaldi, il ressort avec évidence qu'à la fin du seizième siècle et dans la première partie du dix-septième, l'épigraphe historique de l'oratoire de Saint-Nicolas-de-Latran n'avait pas été restaurée ni interpolée, mais complétée par conjectures. Et Grimaldi a calculé le nombre des lettres disparues d'après l'espace des lacunes et des dégradations. Ces données et autres indices, que je discuterai plus bas, ont suggéré au P. Constantin Cajetan le supplément présenté comme une écriture ancienne dans une gravure qu'il a publiée en 1638.

VERVM ANASTASIVS PAPATVS CVLMINE QVARTVS
HOC OPVS ORNAVIT VARIISQVE MODIS DECORAVIT.

Si cette restitution était authentique, nous devrions attribuer en tout ou en partie à Anastase IV les travaux d'ornementation et les peintures de l'oratoire et de l'abside où fut écrite cette légende. De là, les objections sur l'auteur des images qui y sont peintes ; de là, les opinions diverses sur la manière de discerner, en cette abside, l'œuvre première de Callixte II, des décorations ajoutées trente ans après par ordre d'Anastase IV (1). Toutefois, le supplément (*Verum Anastasius papatus culmine quartus*) a été accepté jusqu à ce jour les yeux fermés ; mais il n'est pas certain ; bien plus, il est contredit par des témoins plus anciens qui ont vu l'inscription, les uns un peu oblitérée, les autres tout entière. Leurs témoignages sont inédits et tout à fait ignorés de ceux qui ont fait connaître le monument de Callixte II. Les voici dans toute leur étendue et avec les éclaircissements nécessaires.

Alphonse Ciacconio, 1590-1595, fit dessiner, chacune sur une feuille séparée, les images des Pontifes que l'on voyait alors dans l'abside de Saint-Nicolas ; les copies qu'il en fit faire ont été recueillies dans le codex du Vatican, numéro 5407, folio 41, au verso, et pages suivantes (2). Ciacconio a mis en note : « *On lisait* » que ces portraits avaient été renouvelés par Alexandre III. La description des copies coloriées de Ciacconio viendra plus tard à sa place. Il suffit, pour le moment, de rapporter les paroles désignant celui qui aurait renouvelé cette peinture : « *Hanc effigiem cum multis aliis adpictis legitur renovasse Alexander III, S. P.* » (*fol.* 41 verso) et sous l'image du pape prosterné aux pieds de la bienheureuse Vierge tenant son divin Fils dans ses bras, image accompagnée dans les copies

1. Papebroeck (*Propyl. ad acta SS. Maii*, p. 206) attribue toute la zone inférieure de la peinture à Anastase IV. L'auteur anonyme d'une dissertation inédite, que je citerai plus bas (c'est sans doute Garampi), a mis beaucoup de soin à rechercher la part qui revient à Anastase dans le monument de Latran.

2. J'ai démontré dans la *Roma sott.*, t. I, p. 14 et suiv. et dans le *Bull.* 1864, p. 88, que Ciacconio est l'ancien auteur du *Recueil des dessins* conservé dans le manuscrit cité et que les notes qui s'y trouvent écrites sont des autographes de sa main.

du dix-septième siècle du nom d'Anastase IV, on lit : « *In eodem patriarchio Lateranensi sine ulla inscriptione, creditur esse Alexandri III PP. effigies qui cæteras Romanorum pontificum renovavit* (f. 46 verso). Donc, en 1590-1595, le quatrième hexamètre de l'épigraphe historique était ou bien entier ou moins dégradé que ne l'ont vu depuis Grimaldi et les autres auteurs du dix-septième siècle. Et alors, ou on lisait clairement le nom d'*Alexander* au lieu de *Anastasius*, ou bien on ne distinguait pas les traces des dégradations et l'on ne pouvait les interpréter. Laquelle de ces deux hypothèses faut-il choisir ? quel est le nom écrit à l'origine dans le quatrième vers de l'épigraphe que nous examinons ? Je crois pouvoir le démontrer avec preuve claire et positive.

Panvinio, quarante ans environ avant Ciacconio, vit et décrivit, quoique imparfaitement, l'abside et tout l'oratoire de Saint-Nicolas ; il en attribue la peinture à Callixte II seul. Ses paroles sont très connues, et je devrai les rapporter plus tard en entier dans leur contexte. Donc, ou il n'a pas lu l'inscription historique que nous discutons ; ou il n'y a trouvé que la mention de Callixte II et non celle d'aucun autre Pontife.

Voici en effet la preuve que le nom de Callixte, dans l'inscription originale, avant qu'elle ne fût en partie dégradée, était certainement répété dans le premier et le quatrième vers. Pierre Sabinus, sur la fin du quinzième siècle (c'est-à-dire dans le siècle qui a précédé celui de Panvinio et de Ciacconio), a transcrit les épigraphes historiques des églises de Rome ; il les a recueillies en un volume qu'il a offert et dédié à Charles VIII, roi de France, venu en Italie en 1498 (1). Dans le manuscrit de la bibliothèque Marciane de Venise, unique exemplaire qui reste d'un si précieux recueil, on lit à la page 292, parmi les épigraphes historiques du Latran :

In quadam apsidula templi intra ipsum pallatium
Sustulit hoc primo templum Callistus ab imo
Vir celebris late Gallorum nobilitate.
Dnūs Callistus pp. II.
Letus Callistus papatus culmine fretus
Hoc opus ornavit variisque modis decoravit
Sub imagine Virginis.
Presidet aethereis pia Virgo Maria choreis.
Ibidem in quadam pictura
Parcere prostratis scit nobilis ira leonis
Tu quoque fac simile quiquis dominaris in orbe.

Pierre Sabinus, particulièrement appliqué à recueillir les textes historiques d'une certaine étendue, n'a pas tenu compte des lettres écrites à côté des images des saints ; il a fait de même en rapportant les inscriptions de l'abside de la basilique de Latran et de beaucoup d'autres, ainsi que de leurs mosaïques. C'est pourquoi nous ne pouvons recourir à son témoignage, si digne de foi, pour trancher la question sur le titre de *Sanctus*, ajouté ou non aux six noms des papes depuis Alexandre II jusqu'à Gélase II. Toutefois, quant au nom de l'auteur du monument et de celui qui a ordonné toute sa décoration et ses peintures, l'épigraphe historique, que Pierre Sabinus a vue dans son entier, enlève tout doute : ce fut Callixte II. Et je suis prêt à le démontrer avec tout le soin et la précision nécessaires.

Le copiste du manuscrit de Venise, écrit au quinzième siècle, n'a pu, en transcrivant les inscriptions en cursive, reproduire les particularités paléographiques des liaisons et des abréviations, et il en a altéré l'orthographe à son caprice. C'est ce que démontre clairement la comparaison de son manuscrit avec les exemplaires du dix-septième siècle. Il est nécessaire de remarquer les points principaux de cette comparaison. Dans la copie de Grimaldi, dans le dessin du château de Windsor, dans la gravure de Cajetan, le nom de Callixte est écrit dans le premier vers CALIXTUS ou CALIXT' (1) ; il a dû

1. Voyez *Inscr. Christ.*, t. I, p. 12.

1. CALIXTVS est également écrit dans la mosaïque de

l'être de même dans le quatrième vers. En effet, Ciacconio et ses contemporains y ont lu, ou plutôt ont cru devoir y suppléer le nom ALEXANDER ; on explique cela en considérant comment les lettres altérées ALIX de CALIXTUS ont pu facilement suggérer l'idée de lire et de suppléer ALEX*ander*. Cependant, dans la copie conservée au château de Windsor, les deux premières lettres du quatrième vers sont un A précédé d'une autre lettre irrégulière, qui paraît dans le dessin être un P, mais dans laquelle se détache la courbe supérieure de la moitié d'un C. Puis, je remarque que la règle de versification de l'hexamètre léonin, suivie par l'auteur de l'épigraphe, exige qu'au quatrième vers on ait écrit : *Callistus lætus* (et non *Lætus Callistus*) *papatus culmine fretus*. La transposition *Lætus Callistus*, du manuscrit de Venise, doit être la faute d'un copiste distrait. Et le reste du vers, dont nous avons parlé au commencement, montre qu'il convient de placer le nom de *Callistus* comme le réclame la prosodie. Grimaldi a fait le calcul de dix-sept lettres avant la syllabe PAT', reste du mot *papatus;* la lecture: CALIXTUS LAETUS PAPAT'CULMINE FRETUS en donne seize ; différence nulle. Si les finales en *us* avaient été toutes représentées par une virgule, comme dans *papat'*, la différence entre le calcul de Grimaldi et la lecture de Pierre Sabinus serait notable. Mais au commencement du vers, les paroles furent facilement écrites dans leur étendue ; puis, l'espace faisant défaut, elles furent abrégées. De toute façon, le témoignage de ceux qui ont vu les inscriptions entières ne peut être infirmé par un calcul conjectural de lettres, qui ne peut être entièrement exact, les signes de l'alphabet étant différents de figure et occupant l'un plus, l'autre moins d'espace. Aussi, là où, dans le second vers, Grimaldi a noté une lacune de quatre lettres, et où d'autres ont cru voir ou ont suppléé CLAR, Pierre Sabinus lit *celebris*. La différence néanmoins se réduit à peu de chose si l'on écrit CELEB'. En somme, le texte intégral du quatrième vers que nous a révélé en substance Pierre Sabinus, ne peut être raisonnablement mis en doute : c'est ce que confirment sa comparaison avec les lettres qu'on y voyait au temps de Ciacconio, ainsi que les traces incertaines et dégradées reproduites dans le dessin du château royal de Windsor. C'est ce que vont établir les témoignages historiques qu'il est temps maintenant de produire. C'est la seconde source principale des renseignements que j'ai promis de donner afin d'arriver aux éclaircissements demandés et à la solution des objections.

Les inscriptions rapportées disent que, d'abord (*primo*) Callixte construisit l'oratoire à partir des fondements (*ab imo*) ; puis, que le même Callixte, *lætus papatus culmine fretus*, l'orna (*ornavit variisque modis decoravit*). Une des décorations en peinture était expliquée par ces vers :

Parcere prostratis scit nobilis ira leonis
Tu quoque fac simile quisquis dominaris in orbe.

A quels événements historiques font allusion ces vers et cette sentence ? par quel succès (*lætus*) Callixte, élevé au sommet de la papauté (*papatus culmine fretus*), a-t-il dominé sûrement *in orbe*, pardonnant aux *prostratis* quand il commanda la peinture de l'oratoire du Latran ? Il est facile de l'expliquer, et l'histoire en donne un témoignage évident. Pandulphe, diacre, écrit dans la vie de Callixte II : *Ecclesiam S. Nicolai in palatio fecit, cameram amplificavit et pingi, sicut apparet hodie, miro modo præcepit* (1). Dans l'ancien *Liber pontificalis*, que le diacre Pandulphe a continué et imité, *camera* signifie abside. Le contexte du passage rapporté, comparé

Sainte-Marie au Transtevère, de la même époque que l'Oratoire de Saint-Nicolas au Latran.

1. Watterich, l. c., t. II, p. 117.

avec l'épigraphe métrique de l'abside de l'oratoire de Saint-Nicolas, semble nous inviter à interpréter ce *camera* dans le sens ancien et traditionnel. Callixte d'abord *fecit ecclesiam S. Nicolai in palatio* (*sustulit hoc primo templum Callistus ab imo*) : puis il en développa l'abside, *cameram amplificavit*, pour y placer les peintures, lui-même *pingi miro modo præcepit*, quand *lætus papatus culmine fretus*, il vit l'antipape Bourdin terrassé, les schismatiques demandant pardon, les droits de l'Église reconnus, la longue lutte avec l'Empire apaisée.

En souvenir perpétuel d'un si grand événement, Callixte II fit faire en dehors de l'abside, que le rit solennel réserve aux images sacrées, un autre mémorial d'un caractère purement historique. Le diacre Pandulphe indique que le traité de Worms et le texte même de la paix qu'on y conclut, furent représentés et écrits sur les murailles du palais de Latran (1). Un ancien manuscrit rapporte les vers placés sous cette peinture (2) :

Ecce Callixtus honor patriæ, decus imperiale,
Burdinum nequam damnat pacemque reformat.

Un autre auteur presque contemporain, Jean de Salisbury, fait mention plus distincte encore de ces peintures et de leur but, le souvenir historique du triomphe de l'Église : *Ad gloriam patrum, teste Lateranensi palatio, ubi hoc in visibilibus picturis et laici legunt, ad gloriam patrum schismatici, quos sæcularis potestas intrusit, dantur pontificibus pro scabello et eorum memoriam recolunt posteri pro triumpho* (3).

Ces peintures faites *ad gloriam patrum*, pour rappeler à la postérité le souvenir de leur triomphe, *pro triumpho*, représentant les papes prédécesseurs de Callixte avec les antipapes à leurs pieds, *pro scabello*, ne se trouvaient pas dans l'oratoire, mais dans une pièce contiguë. Le cardinal Boson raconte dans la vie de Callixte II : *Hic a fundamento construxit in palatio Lateranensi capellam S. Nicolai ad assiduum romanorum pontificum usum ; juxta quam ædificavit duas cameras contiguas... unam videlicet cubicularem, et pro secretis consiliis alteram* (1). On sait que l'une des deux pièces contiguës était ornée des peintures historiques en question ; et nous allons en voir les preuves. Pourquoi le même Callixte a-t-il voulu répéter les images de ses glorieux prédécesseurs dans la chapelle, destinée à l'usage quotidien des souverains pontifes, et dans le lieu même le plus sacré de l'oratoire, où l'on offre le saint sacrifice ? Quelle différence vraie et positive existe-t-il entre les groupes historiques des papes foulant aux pieds les antipapes, peints *ad gloriam patrum et ad memoriam posterorum pro triumpho*, dans la pièce *pro secretis consiliis*, et les images sacrées faites sur l'ordre du même Callixte dans l'abside de la chapelle ? C'est ici la question essentielle du présent examen. Nous ne pourrions la traiter et la résoudre sans décrire les dites peintures, et sans en acquérir une connaissance plus précise que celle que nous donnent les renseignements laconiques et obscurs des historiens contemporains. Nous devons chercher cette connaissance chez les archéologues qui ont vu et décrit ces peintures au seizième et au dix-septième siècles, surtout chez ceux qui les ont examinées avant qu'elles aient été défigurées par les retouches, comme je l'exposerai tout à l'heure avec soin.

Nous voici donc arrivés à la troisième des sources principales dont nous avons parlé, et où nous devons puiser les connaissances nécessaires à notre but. L'étude et la description des monuments figuratifs des églises de Rome n'ont commencé qu'après

1. *Ibid.*, p. 116.
2. *Ibid.*, p. 117.
3. Joannis Saresb. Ep., 59. — *Opp.*, éd. Giles, t. I, p. 64.

1. Watterich, l. c., p. 120.

celles de leurs inscriptions. C'est pour cette raison que nous ne trouvons, avant le seizième siècle, aucune trace de description des peintures ordonnées par Callixte II dans la chapelle et dans le palais de Latran ; l'épigraphie métrique et les historiens contemporains n'en font qu'une mention générale et peu précise. Vers le milieu du seizième siècle, Onuphre Panvinio visita et décrivit l'ancien palais de Latran et ses monuments. Mais il le fit alors que « le palais « menaçait ruine, sous Paul III et Jules « III, et qu'il avait été, avec leur permis- « sion, renversé par les chanoines... de sor- « te que d'une si grande construction, il ne « restait plus que quelques pans de mur... « puis les murs en ruine des appartements « d'Innocent II et de Callixte II, et ceux « de la chapelle de Saint-Nicolas... On « pouvait encore reconnaître leurs peintures « et leurs inscriptions, bien qu'on ne pût y « aller sans échelle » (1). Dans un état de ruine si déplorable et dans une situation si désastreuse, Panvinio monta sur une échelle mobile au milieu des ruines, vit et examina les monuments de Callixte II, au palais de Latran. Pour nous, contents de ce qu'il nous apprend et décrit, nous ne devons pas nous étonner de ce qu'il passe sous silence et néglige de noter. En comparant ses paroles aux témoignages antérieurs les plus sûrs, il est manifeste qu'il existe de grandes lacunes au texte et dans les descriptions de Panvinio. Ce texte nous est parvenu en trois exemplaires, dans les épreuves autographes insérées au manuscrit du Vatican nº 6781, fº 270 ; dans l'ouvrage complet *De Basilica, baptisterio et patriarchio Lateranensi* offert en manuscrit aux chanoines de l'archibasilique, en 1562 (2); et dans le livre très connu, imprimé en 1570, en latin et en italien, sur les sept églises principales de Rome. Dans ces trois ouvrages Panvinio répète toujours, à la lettre, les mêmes paroles sur l'oratoire de Saint-Nicolas. En somme, il ne compose qu'un seul texte descriptif que nous devons examiner attentivement : fruit d'une pénible et trop rapide visite dans les ruines du Latran.

Panvinio en décrivant les monuments de Callixte II dans le patriarchat, en reconnut les parties indiquées dans la vie de ce pape, écrite par le cardinal Boson. Les deux pièces contiguës à l'oratoire, dont Boson fait mention, étaient toutes deux ornées de peintures.

Panvinio ne fait pas la description de celles de la seconde pièce plus intérieure et très dégradée; la première était en meilleur état. On y voyait les peintures faites *ad gloriam patrum* et *pro triumpho* signalées par Jean de Salisbury. Le savant archéologue en passa en revue chaque groupe ou tableau ; les six papes, prédécesseurs de Callixte II, y étaient représentés foulant aux pieds les antipapes ; il en transcrivit chaque épigraphe en vers léonins. Puis il ajouta la peinture de Callixte II avec la même inscription que j'ai rapportée plus haut d'après un ancien manuscrit ; et il remarque encore qu'il y a vu le texte du traité de Worms, écrit sur les murailles (comme l'avait rapporté le diacre Pandulphe), mais difficile à lire. Ainsi nous avons l'explication parfaite des paroles laconiques des anciens historiens faisant allusion aux peintures commandées par Callixte II *ad gloriam patrum, ad memoriam posteritatis, pro triumpho.* On n'a fait, croyons-nous, aucun dessin de ces peintures avant le dix-septième siècle. Rasponi, en 1656, en publia une mauvaise gravure, de style tout à fait moderne, d'après les copies, aujourd'hui perdues, de

1. Panvinius, *De septem Urbis eccles.*, p. 175, traduction de M. A. Lanfranchi. Rome, 1570, p. 228.

2. On conserve dans les archives de la basilique l'exemplaire offert au chapitre de Latran. On trouve d'autres copies différentes selon les écrivains qui les ont faites, dans plusieurs bibliothèques de Rome, d'Italie, de France. Le manuscrit du Vatican 6,110, cité d'habitude comme autorité par ceux qui ont écrit sur l'oratoire de Saint-Nicolas et ses peintures, n'est qu'un des exemplaires de cet ouvrage écrit de la main du copiste particulier de Panvinio.

Contelori [1]. Leur représentation ne s'accorde exactement ni avec les anciennes inscriptions originales, ni avec les paroles de Jean de Salisbury et de Panvinio. Cependant ces paroles, ainsi que les scènes arbitraires et modernisées des gravures de Rasponi, suffisent pour nous apprendre que les six pontifes furent peints dans cette pièce d'une façon toute différente de celle que nous verrons dans l'abside de l'oratoire contigu de Saint-Nicolas. Ces pontifes, dans la peinture de cette pièce, n'étaient pas isolés, mais réunis en groupe historique formant une assemblée d'évêques et de cardinaux, ayant les antipapes à leurs pieds; dans l'abside, au contraire, ils étaient isolés et debout, l'évangile à la main gauche, bénissant de la droite, comme on a coutume de représenter les saints. Ce fait mérite une attention particulière ; nous établirons d'abord le fait lui-même ; nous en examinerons ensuite la valeur et la signification.

Arrivons donc à l'oratoire de Saint-Nicolas, contigu à la pièce décorée de peintures historiques dont nous venons de parler. Panvinio le décrit ainsi : « *Callixtus II a fundamentis ædificavit oratorium sive ædiculam in honorem S. Nicolai episcopi, pulchram et oblongam cum tecto ligneo imbricato quam etiam totam pinxit, in cujus absida eos omnes romanos pontifices qui ante se fuerunt ab Alexandro II deinceps pingi jussit, quamquam fœdissima pictura. Hi fuere Alexander II, Gregorius VII, Victor III, Vrbanus II, Paschalis II, Gelasiusque II. Item his adjunxit ex antiquis sanctos Leonem et Gregorium magnos, et se ipsum in testudine ad pedes Salvatoris* [2]. »

Il faut noter ici que Panvinio ne transcrit et n'indique en aucune façon les inscriptions vues avant et après lui, par d'autres, par Pierre Sabinus, Ciacconio, Grimaldi, les auteurs des dessins, les savants et les archéologues du dix-septième siècle. Toutefois il doit pourtant les avoir lues en partie ; il affirme que toute la peinture a été faite par l'ordre de Callixte II ; il énumère un à un les noms des huit personnages peints en cet endroit sans compter celui de Callixte lui-même. Son silence sur le groupe qui domine au milieu de l'abside n'est pas moins remarquable : c'est le groupe de la bienheureuse Vierge entourée des anges ; c'est à ce groupe que se rapporte ce vers :

Præsidet æthereis pia Virgo Maria choreis,

transcrit avant et après Panvinio par les archéologues et divers auteurs d'accord sur ce point. La forme précise de ce groupe est décrite par Grimaldi et reproduite dans le dessin colorié du château de Windsor et dans les gravures sur cuivre du dix-septième siècle. Les remarques d'Onuphre Panvinio sur l'abside de Saint-Nicolas, sur ses peintures et ses inscriptions, ont donc été faites assez à la légère ; elles sont très imparfaites et il est nécessaire d'en remplir les lacunes en les confrontant avec des descriptions plus complètes et des dessins faits peu après sa mort.

Il est vrai qu'alors, la peinture a subi des retouches déplorables et des substitutions arbitraires dans les noms des figures, particulièrement en ce qui concerne Urbain II et Victor III changés en Célestin Ier et en Callixte Ier. Je rétablirai l'histoire exacte de ces changements et de ces corruptions. Mais nous sommes fixés sur les noms véritables et primitifs par le témoignage de Panvinio : tous en conviennent et il ne peut s'élever de doute sérieux à leur égard. Ces noms déterminaient un groupe historique et la série chronologique des six prédécesseurs que Callixte II a honorés dans le Latran, quand, *lætus papatus culmine fretus*, il recueillit le fruit de leur lutte et de leur constance héroïque. Les noms changés par l'artiste ignorant qui a retouché l'ancienne peinture, n'ont aucun rapport, soit historique, soit liturgique, avec les autres. Je

1. Rasponi. *De basil. later.*, p. 286 et suiv.
1. Cod. vat. 6781 (autographe de Panvinio), f. 270.

dis cela *ad abundantiam*, parce que personne aujourd'hui n'attaque l'autorité et la certitude de la série de noms lus par Panvinio, et si bien appropriés au but historique du monument. Il reste donc à examiner les personnages indiqués, leur pose, leur geste, leurs attributs, leur signification. Ici, il me paraît nécessaire de distinguer entre l'objet principal, l'ensemble de la composition iconographique, et les détails accessoires. Nous commencerons par l'examen critique de l'ensemble de la composition tel qu'il s'offre à nous d'après les dessins dont nous avons parlé plus haut; puis nous le comparerons avec les indications très courtes et imparfaites d'Onuphre Panvinio, qui a vu le monument à l'état de ruine, mais avant les restaurations modernes.

## III.

La peinture de l'abside était divisée en deux zones ; l'épigraphe métrique écrite sur une corniche séparait la voûte supérieure de la zone inférieure. C'est ce qu'enseigne expressément Grimaldi (l. c.) c'est ce que nous voyons dans les dessins du dix-septième siècle, et c'est ce que confirme Panvinio ; celui-ci mentionne une seule des figures indiquées par Grimaldi et les dessins comme étant placés dans la voûte supérieure, savoir, celle de Callixte II, et il le représente *in testudine*. Monté, à l'aide d'échelles mobiles, sur les ruines de l'oratoire de Saint-Nicolas, il put voir distinctement la zone inférieure de l'abside ; il énumère les images de huit pontifes, dont il donne les noms. Dans la *testudo* il signale seulement la figure historique du fondateur ; elle était désignée par l'inscription DNS CALLISTVS PP. II, que déjà Pierre Sabinus avait jugée digne d'une mention spéciale. Quant au groupe de la Vierge assise sur un trône avec son divin Fils, entourée d'anges et couronnée de la main divine sortant des nues, Panvinio ne put le distinguer ; il écrivit sommairement que Callixte était prosterné *ad pedes Salvatoris*. Et cependant le trône et la gloire de la Vierge étaient désignés dans l'inscription par ces mots : *Præsidet æthereis pia Virgo Maria choreis*. Que si Panvinio n'a pu distinguer le grand groupe central, il n'y a pas à s'étonner qu'il n'ait pas noté les images des deux saints, placés dans toutes les gravures debout et bénissant, aux côtés du trône de la Mère de Dieu. Il n'y a pas de raison de soupçonner, comme on l'insinue timidement dans l'écrit de notre adversaire, que les deux images latérales supérieures aient été, dans l'origine, celles des saints Léon-le-Grand et Grégoire-le-Grand mentionnées par Panvinio ; de façon que les six papes prédécesseurs de Callixte II auraient été séparés de ces deux saints, et mis en place inférieure et moins honorable. Pour accepter cette hypothèse, il faudrait supposer également que toutes les figures des huit pontifes ont été peintes à nouveau dans la zone inférieure ; car l'insertion de celles de Léon et de Grégoire, en dehors de leur place primitive, aurait dérangé toute la série des six papes depuis Alexandre II jusqu'à Gélase II. Voyons donc si l'on peut admettre que la peinture, au moins dans la zone inférieure, ait été entièrement refaite depuis la mort de Panvinio.

L'ensemble de la composition, son style, les ornements, les vêtements de la bienheureuse Vierge en costume d'impératrice, ceux des saints et des pontifes, et en particulier leurs insignes pontificaux, tels qu'ils existent dans les exemplaires coloriés de Ciacconio, dans la collection classique faite à Rome au commencement du dix-septième siècle et conservée actuellement au château de Windsor, et aussi dans la gravure assez négligée de Cajétan faite à la même époque (en 1638), paraissent conformes, dans la voûte supérieure et dans la zone inférieure, au style du douzième siècle, excepté la seule figure de saint Nicolas. Celle-ci trahit dans la forme des vêtements,

dans les attributs, dans le dessin, la main manifestement moderne, qui de la tête aux pieds l'a peinte ou altérée. Excepté donc l'image de saint Nicolas, on ne trouve pas de trace d'une œuvre refaite en ces temps où les peintres n'avaient ni connaissance ni souci de l'art du moyen âge, où les archéologues mêmes n'en tenaient aucun compte. Mais admettons le paradoxe que la composition de figures si nombreuses puisse avoir été, dans son ensemble, refaite arbitrairement avec tant de goût et d'intelligence de l'art et de l'archéologie du moyen âge ; elle n'aurait pu toutefois prendre l'aspect d'une œuvre antique et les contemporains n'auraient pu estimer ancienne une composition renouvelée entièrement et d'une manière arbitraire. Et cependant, non seulement Constantin Cajétan, dont le jugement et la critique ont été contestés à la verité (1), mais beaucoup d'autres de ses contemporains et de ceux qui sont venus après lui, archéologues et connaisseurs des œuvres d'art, ont estimé certainement anciennes et primitives, dans leur ensemble et dans leurs principaux accessoires, la peinture inférieure et la peinture supérieure de l'abside de Saint-Nicolas ; et ils ont fait dessiner et décrit l'une et l'autre en les déclarant expressément anciennes. Enfin l'autorité pontificale a sanctionné leur jugement. Voici la série éloquente de ces témoignages si importants.

Alphonse Ciacconio recueillit vers 1590-1595, dans le manuscrit du Vatican n° 5407, cité plus haut, et plaça avec beaucoup d'autres images sacrées, tirées de mosaïques et de peintures des églises de Rome, celles des pontifes de la Chapelle des Pénitenciers de Latran, c'est-à-dire de l'oratoire de Saint-Nicolas accordé par Pie V à ces religieux pour leur usage, en 1570. Il ne fit pas dessiner la composition en entier, mais seulement les images des pontifes, chacun en une feuille séparée (f. 41-52), en grandes proportions, afin de mieux rendre les traits, les vêtements et les insignes pontificaux, tant il appréciait et estimait la valeur de ce document d'antiquité et d'iconographie historique. Ciacconio ne vit pas et ne fit pas dessiner la peinture de cet oratoire avant les déplorables retouches qui causent aujourd'hui tant de difficultés et de controverses. Les noms de ces pontifes, dans les cartons de Ciacconio, sont différents des originaux, indiqués par Panvinio, parce que déjà ils étaient altérés par le pinceau ignorant qui les retoucha quand la chapelle fut restaurée par les soins des pères pénitenciers, comme le rapporte Grimaldi. Mais ce malheureux pinceau n'avait pas modernisé et refait de la tête aux pieds les images ; bien loin de là ; Ciacconio, par les paroles citées plus haut, assure qu'elles étaient regardées comme appartenant au temps d'Alexandre III ; et il les crut *renouvelées* par ce pape, quatre siècles avant les restaurations faites en 1570 ou peu auparavant. Nous avons maintenant devant nous l'ensemble seul de la composition, et nous ne devons pas nous arrêter ici à discuter les détails de chaque figure et de ses attributs ; il suffit de savoir qu'au temps de Ciacconio ces figures étaient au nombre de douze ; Grimaldi et ceux qui sont venus après lui, n'en ont pas vu davantage. Deux étaient prosternées et sans nom ; dix étaient en pied, dans une attitude semblable, bénissant et ayant l'Évangile à la main gauche, à la manière des saints ; c'étaient les figures de Silvestre et d'Anastase ; Grimaldi et les dessins nous les montrent dans la voûte supérieure ; les huit de la zone inférieure étaient Léon-le-Grand et Grégoire-le-Grand avec les six autres dont nous savons les noms par Panvinio. Du temps de Ciacconio, deux seulement de ces noms s'accordaient avec les noms véritables et primitifs : *S. Alexander PP. II., S. Gregorius PP. VII.* Les autres étaient al-

1. Voir l'apologie de Cajétan dans Crescimbeni, *Stato de la basil. di S. Maria in Cosmedin* p. 210.

térés ou changés complétement en ceux de *S. Celestinus PP. I. — S. Callixtus PP. I. — S. Gelasius PP. I. — S. Pascalis PP. I.* (1). La figure de saint Nicolas, qui est moderne, à mon avis, n'est pas dessinée dans les cartons de Ciacconio, quoiqu'on y ait recueilli, outre les anciennes images des pontifes, celles d'autres saints de tout ordre et de toute condition. En somme Ciacconio a fait dessiner comme anciennes les figures des pontifes et des saints de la partie inférieure (de l'oratoire), excepté celle de saint Nicolas, qui seule porte de fait l'empreinte d'une œuvre toute ou quasi toute moderne.

Jacques Grimaldi, peu d'années après Ciacconio, visita la chapelle de Saint-Nicolas ; il remarqua avec regret que les frères pénitenciers *apsidis sacras imagines coloribus refricarunt.* Toutefois il ne juge pas que ce soit une œuvre refaite et moderne. Au contraire, il décrit cette œuvre en détail dans sa partie inférieure et dans sa partie supérieure, notant les traits des figures et l'âge de chaque pontife, ceux qui avaient le nimbe carré et ceux qui avaient le nimbe rond ; il écrit que la peinture faite par l'ordre de Callixte II était *inepta* et comme l'avait dit Panvinio *fœdissima.* Les noms lus par Grimaldi ne sont pas les véritables noms indiqués par Panvinio ; ce sont des noms altérés, comme les avait vus un peu auparavant Ciacconio, avec cette différence que Grimaldi n'a pas joint le chiffre ni de I ni de II aux noms de Gélase et de Pascal. Mais depuis il a expressément déclaré qu'il tenait pour le chiffre II ; et il estime comme dignes d'attention les signes de sainteté donnés par Callixte II aux images de ses prédécesseurs immédiats. *Miratus sum quomodo Gelasium II, Paschalem item II et alios sanctos nominet, quos idem Callistus, ut inquit Panvinius, pingi jussit; eos scilicet romanos pontifices qui ante se fuerant ab Alexandro II deinceps, quamquam fœdissima pictura; sed in Breviario Benedictino pro sanctis coluntur... in officio de sanctis plurimorum abbatum ut... Victoris Papæ III, Paschalis Papæ II, Stephani Papæ III et reliquorum*, etc., *et in martyrologio Benedictino* (1). Par ces paroles, Grimaldi semble rétracter son erreur d'avoir donné les noms de Célestin et de Callixte, sans avertir qu'ils étaient interpolés et altérés, remplaçant les noms d'Urbain II et de Victor III. Quant à l'image de saint Nicolas, il n'en dit rien.

Je ne cite ni Severano ni ses paroles imprimées en 1630, parce qu'elles sont tirées de Panvinio, comme je l'expliquerai plus bas.

Constantin Cajétan publia en 1638 le premier dessin complet des peintures en question, dessin reproduit bien des fois depuis et très connu : il l'intitula : *Monumentum ut summæ antiquitatis ita pariter constantissimæ fidei.* Il en fait Callixte II l'auteur (2). Sur l'autorité de Panvinio, il a rétabli les vrais noms aux endroits qui leur conviennent, écartant les noms de Célestin I et de Callixte I, et il fit bien.

Nous ne le louerons pas de même d'avoir comblé de son autorité propre les lacunes de l'inscription métrique, en y insérant le nom d'Anastase IV, que nous savons aujourd'hui, par Pierre Sabinus, n'y avoir pas été placé ; ni d'avoir le premier dessiné la figure moderne de saint Nicolas avec les images anciennes. Mais supposons, sans l'admettre,

1. Ne cherchez pas ici l'exactitude orthographique et épigraphique dans ces noms : le dessinateur de Ciacconio mit tous ses soins aux figures, mais non aux particularités minutieuses des épigraphes. Il ne mit pas non plus le nimbe autour de la tête des saints pontifes ni à celle des saints sur lesquels il n'y a aucune contestation (Sylvestre, Léon le Grand, et Grégoire le Grand), ni à celle des six prédécesseurs de Callixte. Que de fois dans le même volume le peintre a négligé le nimbe des figures de saints, qui l'avaient dans les peintures originales ! Voyez p. e. aux planches 67 Ste Agnès, 68 et 75 saint Jérôme, 84 saint Paul, 82 saint Laurent, 86 saint Etienne, 87 saint Justin, 94 saint André.

1 Codex Vat. Cappon. 145, f. 173.

2. C. Cajetani, *Gelasii PP. II vita*, Romæ, 1638, p. 134.

que ces actes d'arbitraire et de fantaisie, que ces négligences enlèvent toute créance à l'ensemble du dessin, publié par Cajétan ; voici un autre dessin bien plus sûr et de plus grande valeur, il compensera ce qui est défectueux et douteux en celui-là. Il appartient aux célèbres collections de dessins d'antiquités faits à Rome par le chevalier del Pozzo, de 1626 à 1666 (1), et peu après par le cardinal Camille Massimi. Malheureusement ils ont été dispersés ; et cinq volumes seulement, dont nous avons déjà parlé, sont maintenant conservés au château de Windsor. Dans le vol. I, fol. 19, la voûte de l'abside de Saint-Nicolas de Latran, est dessinée à la plume et coloriée (2) ; dans le second vol. fol. 87, 92, les huit pontifes de la zone inférieure sont dessinés en deux groupes. Le bibliothécaire royal, M. Richard Holmes, m'a écrit que les dessins de notre monument sont de la même main qui a dessiné beaucoup d'autres planches de ces volumes ; il les croit du commencement du dix-septième siècle. Ils sont donc du temps de Cajétan, et appartiennent plutôt à la série recueillie par le chevalier del Pozzo qu'à celle un peu postérieure du cardinal Camille Massimi. De quelque façon que ce soit, ces précieux dessins s'accordent dans l'ensemble et dans les principaux détails de la composition avec ceux de Cajétan, dont pourtant ils ne sont ni la copie, ni la reproduction. Mais ils présentent beaucoup d'accessoires, surtout de décorations architectoniques, négligés ou à peine indiqués par Cajétan; ils reproduisent avec soin les inscriptions avec leurs liaisons et leurs abréviations, et avec les lacunes non remplies ; ils omettent l'image de saint Nicolas. Les noms des six pontifes sont les noms originaux, rétablis sans doute comme dans les gravures de Cajétan sur l'autorité de Panvinio; il est du reste, dès à présent, établi comme certain que déjà vers 1570 ces noms avaient été falsifiés. Les témoignages suivants montreront que la falsification fut longtemps acceptée au cours du dix-septième siècle sans avoir été corrigée. Bien que je ne discute pas actuellement la question du nimbe ni celle du titre de *Sanctus*, je ne puis pourtant omettre que sur ce point, l'original du château de Windsor s'accorde avec celui de Cajétan. Si la peinture n'avait pas manifestement été ancienne et digne de prendre place dans les collections classiques des planches iconographiques de l'art ancien, païen et chrétien, ces dessins n'auraient pas été commandés et classés dans ces séries.

Nous avons connaissance d'un autre dessin semblable et presque contemporain, dont l'original a peut-être péri. Jean Lucius Traguritanus, homme de grande science et de remarquable jugement (1), fit dessiner à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, les mosaïques des basiliques et les anciennes peintures de Saint-Nicolas. Lucenti et Gattola ont vu entre les mains de Ciampini la collection de Traguritanus, et attestent que les six pontifes y sont dessinés entièrement conformes à la planche de Cajétan, *cum sanctitatis signo*, et avec leurs noms vrais et primitifs, comme dans le dessin du château de Windsor (2). Un autre de leurs contemporains, Benoît Milini, qui vécut en même temps que Jean Lucius, prépara un grand travail sur les antiquités de Rome, conservé en partie dans les archives secrètes du Vatican. Il y décrit l'abside de Saint-Nicolas, ses peintures et ses légendes, avec les déplorables retouches qui se voyaient dans les noms historiques modifiés et interpolés ; il ne prit pas la peine de corriger ces erreurs

1. Lumbroso, *Notice sur la vie de Cassien del Pozzo*, p. 29 et suiv.

2. Le dessin tiré de ce manuscrit a été publié dans le livre déjà cité de Marriot, *Vestiarium Christ.* pl. 46.

1. Voir l'éloge qu'en a fait le sévère Mommsen dans l'ouvrage *Corp. inscr. Lat.*, t. III, p. 275.

2. Lucenti et Gattola dans les passages qui seront cités plus bas.

en recourant à Panvinio. Quant à l'ancienneté de la peinture, il écrit sans hésitation: « La tribune a deux ordres de peintures anciennes, faites du temps de Callixte II, vers l'an 1120. » Il ne vit pas l'image de saint Nicolas, parce qu'elle était cachée par un tableau moderne qui la couvrait (1). Je ne parle pas de Rasponi et de son livre édité en 1656, parce qu'il ne fait que reproduire Panvinio ; il répète presque littéralement ses paroles, sans pourtant le citer. Jean Bruzi s'est servi du travail de Millini. Il termina en 1679 son *Theatrum Urbis Romae* en dix-sept gros volumes manuscrits, actuellement déposés aux archives secrètes du Vatican. Dans le tome IV, p. 348 et suivantes, il décrit l'oratoire de Saint-Nicolas, s'appropriant le texte italien de Millini qu'il rend en latin. Il fait néanmoins la distinction expresse des peintures *extra absidis fornicem*, qui sont toutes récentes, *omnes quidem recentes*, et celles de l'abside, *quam ornant duo picturae ordines quas perfecit Callistus II, circa an. MCXX* (2). En l'année 1698, le P. Erasme Gattola revint plusieurs fois sur l'examen de la peinture, objet de cette controverse, avec Ciampini, fameux archéologue, et avec le P. abbé Jules-Ambroise Lucenti. En comparant l'état de la peinture avec la planche éditée par Cajétan, ils en relevèrent les différences, s'étudiant à discerner les parties anciennes de celles qui avaient été retouchées et dénaturées par le caprice du réparateur, ce qui était très facile et évident ; puisque, comme l'écrivait Lucenti : *Potuit novator, quisquis ille fuit, obliterare antiqua nomina, sed non potuit pennicillus superscribere pro suo libito alia, quin parietinae absidae color albicans recenter adpictus non agnoscatur, qui et manui quantumvis leviter fricanti cedit, albedinemque suam deponit ; quod non contingeret in colorato ab hinc quingentis jam fere octoginta annis... Diuturnitate aevi laesae imagines a genu et infra novo calcis glutinamento ut prospicienti patet, novisque coloribus instauratae sunt* (1). Et, d'accord avec Lucenti, Gattola écrit : *Cognita a nobis impostoris fraus ob suppositas recentes admodum litteras, refectasque temporis forsan injuria consumptas et exesas memoratorum pontificum imagines a genibus ad imos pedes, sub quibus memorata nomina exarata sunt* (2). Donc les altérations et les restaurations faites par un pinceau moderne furent examinées en 1698 par trois juges experts et attentifs ; les interpolations furent constatées dans la forme des lettres, dont nous connaissons le texte ancien par des témoignages dignes de foi, et dans les figures de la zone inférieure, seulement *a genu et infra, a genibus ad imos pedes*. Ce qui laisse intacte la composition générale et la partie essentielle et caractéristique de chaque image des huit pontifes. Qu'on ne dise pas qu'on fit cet examen en vue seulement des récentes altérations de la peinture retouchée plusieurs fois au cours du dix-septième siècle. Nous rectifierons bientôt en détail l'histoire de ces retouches. Il suffit pour le moment d'avertir que les altérations des peintures représentant les pontifes examinées en 1698, existaient déjà toutes un siècle presque auparavant, et furent constatées dans la description de Grimaldi. Donc l'examen et le jugement de Ciampini et des deux savants du Mont-Cassin embrassèrent toutes les restaurations modernes, et non pas seulement les plus récentes. Il est à noter d'ailleurs qu'ils avaient spécialement en vue l'importance des emblèmes de sainteté attribués aux

1. La relation de Millini est transcrite tout entière dans le 5e vol. des papiers de Terribilini sur les églises de Rome, à la bibliothèque Casanate ; elle est en grande partie imprimée dans le *Latran au moyen âge* de l'illustre M. Rohault de Fleury, p. 530, 531.

2. Les paroles de Bruzi se trouvent également dans le vol. cité de M. Rohault de Fleury, p. 526. Je les ai lues dans l'original.

1. Ughelli, *Italia sacra, aucta etc. opera*, D. Jul.Amb. Lucenti, t. I, p. 806-808.

3. Gattula, *Hist. Casinen. Monast.*, t. I, p. 365.

peintures des six pontifes, et ils devaient pour cela y prêter une observation attentive. En somme l'examen fait en 1698 confirme et éclaire les témoignages antérieurs rapportés ci-dessus, qui nous présentent les peintures comme anciennes; il est à son tour confirmé par les actes suivants :

Sous le pontificat de Clément XI, vers 1718, les pères pénitenciers *per superiores coacti fuerunt novationem quoad pontifices (depictos) de medio tollere et rem in pristinum statum restituere, quod bene innotuit SS. DD.N. Papae Clementi XI;* ainsi parle Gattola (1). Alors Prosper Lambertini, connu plus tard sous le nom de Benoît XIV, était promoteur de la foi; il dut, pour faire son remarquable ouvrage *De Canonizatione sanctorum*, examiner la peinture du Latran, son origine, son autorité relativement au culte des saints pontifes qui y sont peints. Quoiqu'il eut connu et signalé expressément les attentats des restaurateurs ignorants, dans tout un long chapitre (lib. 1, 41) consacré à ce monument d'iconographie sacrée, il ne manifeste aucun doute sur l'intégrité essentielle et authentique de cette remarquable fresque et en particulier des six images de papes, qu'il commente l'une après l'autre, ni sur leurs attributs particuliers, ni sur les signes de culte et de sainteté. La preuve évidente de l'estime dans laquelle on tenait alors si judicieusement ces peintures et particulièrement les images des pontifes, objets de notre examen, est consignée dans les actes et dans les mémoires tant publiés qu'inédits, rédigés sous les pontificats de Clément XII et de Benoît XIV.

Clément XII avait résolu de refaire la façade nouvelle de la basilique de Latran selon les plans de Galilée ; il voulut aussi développer la place du Latran. A cette fin il ordonna la démolition de l'ancienne pénitencerie avec le fameux Triclinium de Léon III, qui y était inclus. Mais par respect pour la vénérable antiquité et la valeur historique de la mosaïque léonine, il fit étudier le moyen de la sauver, autant que possible, ou tout au moins d'en conserver le souvenir historique. Les documents originaux des différents projets des architectes et des mosaïstes ont été recueillis dans le manuscrit Corsinien, nº 1173. Ils nous apprennent qu'avant de détacher la mosaïque et d'en enlever les parties estimées anciennes ou moins interpolées par les restaurateurs modernes, le chevalier Cristofori, directeur des travaux, *fut chargé de le diviser par quarrés et d'en faire le calque au moyen de papier huilé.* Outre la mosaïque léonine, il dut également *faire le calque sur papier huilé de plusieurs des portraits des anciens papes qui étaient dans la chapelle de la pénitencerie, et dignes vraiment d'être conservés.* C'est ce que constate un document du 28 juillet 1734, de la liasse des actes originaux réunis dans le manuscrit corsinien cité plus haut. Donc les figures des pontifes peints dans la chapelle de Saint-Nicolas furent jugées *vraiment dignes d'être conservées*, comme étant bien *leurs anciens portraits*, au même titre que la célèbre mosaïque rappelant le souvenir de l'institution de l'empire chrétien d'Occident en la personne de Charlemagne. Les renseignements sur la déplorable destruction de la chapelle de Callixte II sont consignés dans les *mémoires* manuscrits des pénitenciers, conservés dans leurs archives particulières, au Latran. Le second livre de ces mémoires, comprend les années 1734 à 1741 ; le P. Pacifique di Romagnasco y fait le récit des vaines instances du cardinal de Pestra et d'autres pour sauver ce vénérable monument ; ensuite il en décrit ainsi à la page 15, la fin lamentable : « On ne peut imaginer quelle fut notre profonde douleur en voyant détruire cette sainte chapelle, tenue en si grande vénération non seulement par les religieux, mais encore par tous ceux qui la connaissaient... On fit

1. Gattola, l. c., p. 366.

divers rapports pour examiner la possibilité d'enlever les anciennes peintures ; mais on abandonna ce projet en présence des dépenses considérables qui seraient nécessaires. » Pour comble de malheur en ce qui concerne ces précieuses peintures et leur souvenir, les calques faits sur papier huilé par Cristofori ont été perdus ; après bien des recherches, nous avons presque perdu l'espoir d'en retrouver la trace.

Clément XII et son architecte Galilée moururent sans avoir pu exécuter leur plan pour le rétablissement du Triclinium léonin. Les fragments détachés de la mosaïque périrent par négligence. Pour réparer en quelque façon la perte d'un si précieux monument, Benoît XIV en fit faire la restauration moderne que nous voyons aujourd'hui place du Latran *ad fidem exempli Clementis XII providentia accurate coloribus expressi* (1) ; c'est-à-dire conformément aux calques et aux dessins de Cristofori, dont nous avons les détails dans les cartons corsiniens. Il en fit faire autant pour les peintures détruites de la chapelle de Callixte II. C'est ce qu'il rapporte lui-même dans la troisième édition de son ouvrage *De canonizatione sanctorum.* Nous en trouvons aussi le souvenir gravé sur la pierre dans la chapelle actuelle des pères pénitenciers, où il est écrit : *Veteres picturas tum calcographorum industria tum antiquariorum labore pluries delineatas ac priusquam dejicerentur coloribus eleganter expressas ad priscum exemplar renovari jussit et vetustissima cultus decessoribus suis jamdiu exhibiti monumenta religiose servari curavit anno MDCCXLVI.* Le fait même et la volonté expresse du pontife de conserver un monument, qui prouve le culte rendu au Latran à ses prédécesseurs, est affirmé dans un savant discours composé en faveur de la chapelle de Callixte II, du vivant du pape Benoît XIV, et très probablement lu à l'académie d'histoire sacrée et des sciences ecclésiastiques, instituée par ce savant pontife qui l'honorait souvent de sa présence. Je l'ai trouvé dans les papiers du célèbre cardinal Garampi, possédés depuis par Cajétan Marini, et déposés maintenant avec ses manuscrits à la bibliothèque du Vatican. Je l'ai rangé dans le codex n° 9023, f. 184 et suivants. Il est peut-être de la composition de Garampi même. A la fin, pages 199 et 200, on fait le récit du rétablissement des anciennes peintures de l'oratoire de Saint-Nicolas, commandées et complétées par Benoît XIV, comme l'indiquent les paroles de l'inscription ci-dessus rapportées ; et le discours se termine ainsi : « Ce qui prouve « clairement l'ardeur de son zèle (de Benoît « XIV) pour la sainte religion ; il n'a pas « voulu que les vicissitudes des temps « ravissent à l'Église le témoignage du « culte rendu depuis plusieurs siècles à « ses saints prédécesseurs. » Au cours de la dissertation leurs noms sont expressément cités, Alexandre II, Grégoire VII, Victor III, Urbain II, Pascal II et Gélase II. Une relation plus étendue d'un acte aussi important de ce grand pape, se trouve dans le *Journal de Rome* du 4 mars 1747. « Sa Sainteté a voulu se transporter à la « pénitencerie de Saint-Jean de Latran « pour voir tout ce qui avait été fait, d'après « ses ordres, dans la chapelle privée des « religieux mineurs observantins réformés. Ces PP. employaient pour leur « chapelle particulière l'ancien oratoire de « Saint-Nicolas, évêque, dans la vieille « pénitencerie (démolie maintenant par « ordre de Clément XII, de sainte mémoire). Il s'y trouvait beaucoup d'anciennes peintures tenues en grande vénération, « pouvant servir de documents authentiques « à l'histoire ecclésiastique. Aussi Sa Sainteté, ayant souverainement à cœur la « conservation de tout ce qui rappelle la

1. Ainsi s'exprime l'inscription sur marbre, placée sous la mosaïque rétablie du triclinium Léonin.

« vénérable antiquité, a-t-elle voulu que « tout fût renouvelé avec le plus de soin « possible, et sur le modèle du passé, dans « la chapelle de la nouvelle pénitencerie. « Ce qui fut en effet merveilleusement exé- « cuté : M. Cajétan Sardi, qui travaille « maintenant à la restauration de la basili- « que libérienne, a parfaitement rendu, par « son pinceau, en peintures à fresque sur « les murs, toutes les anciennes figures « de Marie, de tous ces saints pontifes, « de saint Nicolas, évêque, des anges et de « tout ce qui se trouvait dans l'ancienne « peinture. »

Donc, le rétablissement moderne des anciennes peintures de l'oratoire de Saint-Nicolas, fait avec mûre réflexion par le peintre Sardi, et sanctionné avec tant d'autorité par Benoît XIV, eut pour prototype et pour base non seulement les copies, les gravures, les descriptions faites par les archéologues du seizième et du dix-septième siècles, mais encore les calques des *images des pontifes dignes véritablement d'être conservées*, calques exécutés par les directeurs des travaux de Clément XII, et une élégante copie coloriée de toute la peinture faite après démolition du vieil oratoire, comme nous l'apprend l'inscription lapidaire. La copie coloriée existe encore chez les pénitenciers ; comme elle est grande, elle a été divisée en trois tableaux, l'un représentant la voûte, les deux autres la zone inférieure. Le tableau du côté droit, où se trouvaient Léon le Grand et les pontifes Urbain II, Pascal II et Gélase II, a malheureusement péri; les deux autres subsistent encore. Ces peintures aussi bien que la fresque de Sardi, sont d'un style trop gracieux et trop soigné pour être l'expression fidèle des formes anciennes et véritables du prototype : c'est le défaut dominant de ces sortes de copies de l'antiquité, dans les écoles de peinture et de dessin des siècles passés. Ce défaut n'a pas échappé à l'œil de Benoît XIV ; en faisant le récit du renouvellement de la peinture en question et en rapportant la légende inscrite en mémoire de cet acte, il écrit : *Nunc in tertia nostri operis editione utile judicavimus eam* (*picturam*) *diligentius describere : quod eo magis necessarium visum est quod pictura prout erat antiquitus non exacte usquequaque expressa est* (1).

Mais si, dans les petits détails, dans les ornements des vêtements et de la tiare, dans l'aspect des figures, et quant au style artistique du XIIe siècle, la restauration du dix-huitième fut reconnue comme elle est, en effet, assez défectueuse, l'ensemble et l'essentiel de la composition iconographique sont conformes à toutes les copies et aux témoignages antérieurs ; le pape Benoît XIV l'affirme, et pour confirmer l'authenticité de cet ensemble, il apposa son sceau sur un acte formulé en termes solennels. Après avoir visité la chapelle des pénitenciers et vu l'œuvre achevée, il en fit une mention expresse dans la bulle *Laborantibus in vinea Domini*, datée du 11 mars de cette année 1747 : *Oratorium... ad sacræ antiquitatis memoriam conservandam juxta exemplum illius, quod a pluribus sæculis in veteri pænitentiaria visebatur, ornari curavimus.*

L'essentiel de cette vénérable peinture était, dans la pensée et dans l'intention expresse de Benoît XIV, les six effigies des prédécesseurs de Callixte II et les attributs de leur sainteté, spécialement les nimbes circulaires des têtes. Ces nimbes appartenaient à la partie supérieure des figures; la couleur moderne, clairement visible *a genibus ad pedes*, n'y apparaissait pas.

De fait, Grimaldi décrivit avec un soin minutieux les figures des pontifes comme étant des portraits authentiques ; tandis que la peinture moderne de Sardi n'est pas conforme à la description que fit Grimaldi de ces figures et de la tiare *unius coronæ*. C'est pourquoi Benoît XIV voulut trans-

1. *De Canon. SS.*, édit. de Venise, 1764, t. I, p. 187.

crire les paroles de Grimaldi dans le passage cité plus haut, et non pour l'opposer à l'autorité incontestable de Panvinio sur les vrais noms des pontifes ; en notant les principales différences entre l'ancienne peinture originale et les gravures de Cajétan et de Lucenti, il indique les intervalles plus étendus entre les figures, les ornements des mitres et des tiares, la disposition des lettres des noms des saints, mais il ne dit pas pour cela que ces noms devaient être changés. Après ces avertissements, il rapporte le texte de Grimaldi et conclut en citant de nouveau Panvinio et ceux qui l'ont suivi, et parmi eux Crescimbeni, les approuvant expressément d'avoir démontré par ce monument le culte et le titre de sainteté de Gélase II. Et pourtant les paroles de Grimaldi citées par Benoît XIV disent *S. Gelasius papa*, mais sans l'adjectif *secundus* que nous connaissons par Panvinio seul. Sur ces noms donc, Benoit XIV a continué à s'en rapporter à Panvinio et non à Grimaldi. Enfin, on ne peut admettre que ce savant pontife ait voulu détruire à la légère et en secret ce qu'il avait fait avec tant de réflexion et d'autorité, et ce qu'il avait rapporté et exposé dans ces mêmes pages pour conserver le souvenir des peintures des six prédécesseurs de Callixte II.

Au temps de Lambertini, depuis Benoît XIV, Cristofori avait calqué ces portraits *comme copies dignes vraiment d'être conservées.* A raison de sa charge, et par une attention spéciale de sa part sur ce point, Benoît XIV dit qu'il a personnellement examiné les nimbes et leur nature. De plus, ce fut la cause principale pour laquelle, après son avènement au pontificat il ordonna le rétablissement *in integrum* de ces effigies et de leurs attributs, sur la muraille derrière l'autel. Donc, dans la pensée, dans l'examen et dans le jugement de Benoît XIV, ces signes de sainteté étaient le point essentiel et fondamental de l'ancienne fresque absidale qu'il fit renouveler. La série critique des témoignages, des dessins, des notes, énumérés ci-dessus, nous autorise à porter scientifiquement le même jugement et nous conduit à la même conviction.

Toutefois, dans la question que je traite actuellement, le nimbe circulaire et le titre exprès de *Sanctus* peuvent être rejetés au nombre des points accessoires et de moindre importance. Il suffit de concentrer notre attention sur l'ensemble et sur la disposition essentielle de la peinture sacrée faite sur l'ordre de Callixte II, dans l'abside de l'oratoire du Latran. Dans le haut régnait la bienheureuse Vierge avec son divin Fils sur son sein, entre deux anges et les saints Sylvestre et Anastase. A leurs pieds se trouvait à droite le portrait de Callixte II, prosterné avec le nimbe carré autour de la tête ; à gauche on voyait dans la même attitude avec un pareil nimbe carré un autre pontife ; nous chercherons plus tard qui ce pouvait être. Dans la zone inférieure, aux côtés de la niche du milieu, où un pinceau moderne refit la figure du saint titulaire, qui avait toujours été là probablement, se trouvaient peints en pied, bénissant de la main droite, et tenant le livre des Évangiles de la gauche, Léon le Grand et Grégoire le Grand, puis les six papes énumérés par Panvinio, trois à gauche : Alexandre II, Grégoire VII, Victor III ; trois à droite : Urbain II, Pascal II et Gélase II. Je ne discute pas maintenant leurs accessoires. Ils avaient tous la tête entourée du nimbe circulaire: c'est ce qui ressort avec évidence de l'ensemble des examens et des témoignages rapportés. Mais nous parlerons à la fin de ces nimbes et du titre *Sanctus ;* il suffit de considérer pour le moment le fait essentiel, la valeur et la signification du monument dans la simplicité de sa disposition générale que je viens de reproduire, et contre laquelle on ne peut élever aucune objection sérieuse.

## IV.

Il est très évident qu'il existe une différence essentielle entre les peintures historiques commandées par Callixte II, pour la pièce voisine de l'oratoire, à la gloire de ses six prédécesseurs, et leurs images placées avec celles des saints, dans le même lieu, dans la même pose, de la même manière que celles-ci au sanctuaire, dans le circuit de l'abside, où s'élève l'autel dont se servaient chaque jour les pontifes romains. Reportons-nous aux renseignements et aux témoignages cités et mis en lumière dans la première partie de cette dissertation. J'ai démontré que ces pontifes, non seulement parmi les fidèles, parmi les moines surtout, leurs dévoués coopérateurs dans la grande lutte, mais même à la cour pontificale, étaient en renom de sainteté ; et qu'en particulier les premiers dans les deux groupes de la peinture de Callixte, les plus rapprochés de saint Léon le Grand, Urbain II à droite, et Alexandre II à gauche, étaient nommés avec le titre solennel de *Christi confessores*, et Urbain II avec celui encore de *Christi athleta*.

Ceci posé, la pensée de Callixte II nous apparaît claire ; il ordonne cette peinture au moment même où il célèbre la victoire finale de la longue guerre, soutenue par ces héroïques athlètes du Christ, pour la liberté de l'Église et la sainteté de sa discipline. Callixte voulut représenter et sanctionner dans la chapelle papale, par des peintures sacrées, l'auréole et la renommée de sainteté rayonnant autour de la mémoire de ses six prédécesseurs ; il les associait aux plus célèbres des saints et des confesseurs de l'antiquité assis autrefois sur le siège apostolique. Et qu'on n'objecte pas qu'un si grand honneur n'est pas croyable en ce qui concerne Pascal II ; parce que le même Callixte, étant archevêque de Vienne, en France, l'avait gravement accusé de faiblesse de caractère au moment où il se trouvait sous le coup des violences de l'empereur Henri V. Tout d'abord, il est vrai qu'après ce grand scandale, l'archevêque de Vienne, Guy de Bourgogne, se montra sévère envers Pascal II. Mais depuis, après la réparation, au concile de Latran, de la concession cruellement arrachée au pasteur, non par amour de sa propre vie, mais par charité pour son troupeau et pour les fidèles de l'Église, la sainteté de la vie et de la mort de Pascal II brilla d'un vif éclat. Et le même Guy, devenu son successeur sous le nom de Callixte II, l'a honoré à l'égal de ses cinq autres prédécesseurs dans le monument qu'il éleva *ad gloriam Patrum*, dans la pièce contiguë à l'oratoire de Saint-Nicolas ; et sous son image, il écrivit cette solennelle légende : Ecclesiæ decus Paschalis papa secundus. La confrontation exacte de mon raisonnement avec les monuments du temps démontrera s'il est incertain, s'il est de pure conjecture ou seulement vraisemblable ; ou bien s'il est solide et ferme.

Au douzième siècle, le rite et la règle ecclésiastique étaient de placer les images des saints seuls dans les absides au-dessus de l'autel, en face du peuple, et d'ordinaire, paraissant bénir ; cette coutume était si constante et si notoire, surtout à Rome, que le lieu et la pose suffisaient pour les désigner comme les images des bienheureux ; il devenait presque superflu et indifférent de ceindre leurs têtes du nimbe orbiculaire et d'accompagner leurs noms du titre expressif de *Sanctus*. Un exemple très grave de ce que j'affirme, est donné par la mosaïque de la voûte de l'abside à Sainte-Marie du Transtevère, commandée par le pape Innocent II, vingt ans environ après la peinture de l'oratoire du Latran. Dans cette voûte, le prince des apôtres, les martyrs, les confesseurs pontifes, prêtres, diacres, sont tous avec le *volumen* ou le livre des Évangiles, orné de pierreries, à la main gauche, tous debout, en pied, de la même manière et dans une pose semblable à celle des pontifes de l'abside de Saint-Nicolas.

Aucun n'a le nimbe autour de la tête; leurs noms sont : *Petrus, Cornelius PP., Julius PP., Calepodius P B R., Callixtus PP., Laurentius,* sans aucune épithète. Le pape Innocent II, qui a ordonné ces travaux, est représenté en dernier lieu, offrant un modèle de la basilique ; cet acte est le signe caractéristique qui le distingue des saints. Dans la mosaïque de Saint-Clément, faite du temps de Pascal II, un peu avant le pontificat de Callixte II, les apôtres Pierre et Paul, le saint titulaire, le grand saint Laurent, martyr, ont été représentés assis, vus de face, tous sans le nimbe; je ne tiens pas compte ici du titre de *Sanctus*, omis sous les images de Clément et de Laurent, attendu que leurs noms ne sont pas indiqués isolément, mais seulement dans le contexte des vers. Dans l'abside de Santa-Maria-Nova, ornée de mosaïques vers 1160, les apôtres sont décorés du nimbe circulaire, mais la bienheureuse Vierge, assise dans le milieu, en est privée (1).

Benoît XIV, parlant de la peinture du Latran, écrit : *Ex eo (monumento) bene se probasse Gelasium II ut sanctum habendum defendit Crescimbenius ; quod nos etiam fecimus pro Gregorio VII quod nimirum ejus effigies tali loco ad altare... depicta fuerit et insignita sit diademate illo orbiculato* (2). Les monuments cités nous montrent cependant que, au douzième siècle à Rome, le diadème orbiculaire n'était pas un point essentiel et le signe nécessaire et caractéristique des effigies des saints dans les absides ; et que l'*effigies tali loco depicta* et en cette manière, quoique sans l'auréole, était l'honneur propre rendu aux saints apôtres, martyrs et confesseurs.

Je pourrais conclure ici, étant arrivé au terme fixé et ayant démontré les points formulés et posés dès le commencement. Toutefois, j'ai promis encore de discuter les principales difficultés. La précédente exposition a, en principe, mis à néant leur valeur dans la cause dont il s'agit; je discuterai donc ces difficultés d'une manière très succincte, comme par surabondance de preuve et pour compléter l'exposé, que je viens de faire, et que je voudrais appeler la restitution d'un monument, si digne d'une mémoire perpétuelle, plusieurs fois maltraité d'une façon si déplorable et enfin détruit. Les objections de notre adversaire ont deux chefs : l'insuffisance ou au moins l'incertitude des signes de culte et de sainteté dans les six images en question et en celle d'Urbain II en particulier; puis, la valeur et la signification incertaine du nimbe circulaire, en supposant que les effigies des six prédécesseurs immédiats de Callixte II en aient été vraiment décorés. J'examinerai brièvement ces deux points en ordre inverse, le second étant de doctrine générale, le premier appartenant à un cas particulier.

## V.

Je n'ai pas l'intention, dans ce dernier chapitre et dans cette partie presque superflue de mon travail, de faire une dissertation sur le nimbe, sur ses origines, sur son usage civil et religieux, sur ses diverses significations, variant selon les lieux et les temps. A Rome, dans les monuments du douzième siècle, dans ceux qui précèdent et suivent immédiatement, on n'a jamais vu un seul exemple du nimbe circulaire donné à une autre figure qu'à celles des saints, soit dans les mosaïques, soit dans les peintures propres aux absides et aux autels (1). Et il existe de cela un motif grave et réel. Les figures peintes dans les absides et sur

1. Pour ces mosaïques et leurs dates historiques, je renvoie ceux qui voudraient en faire l'examen aux planches et au texte de mon ouvrage, *les Mosaïques des églises de Rome*, en cours de publication. Les mosaïques citées ici sont toutes représentées dans les planches déjà parues.

2. *De Can. SS.* ed. citée, t. I, p. 188.

1. Je dis dans les peintures propres aux absides et aux autels, parce qu'elles avaient un caractère sacré et une relation directe avec le culte public : tout autre est le cas des peintures d'un caractère purement historique, civil ou privé, particulièrement dans les miniatures des manuscrits.

les autels avaient pour objet, selon le rit ancien, de représenter l'image de la Jérusalem céleste et de l'Église triomphante, les saints en possession de la gloire éternelle et de la couronne promise. C'est conformément à cette idée que dans l'abside de Saint-Nicolas, tout au sommet, la couronne est suspendue à la main droite de Dieu le Père. Quand on voulait introduire dans ces compositions, à titre de souvenir historique, quelque figure étrangère à la société des saints glorifiés, la tradition de l'art chrétien enseignait le mode et les marques caractéristiques qui devaient la distinguer de celles des saints. Les figures purement historiques, ou celles d'hommes en prière, devaient avoir une position, des gestes et des signes qui faisaient connaître leur rang inférieur. C'est pour cela que nous les voyons, surtout à Rome, prosternés ou dans l'acte d'une humble offrande, dans une pose et dans une situation différente de celle des effigies des saints placés dans le même groupe, et enfin toujours à la dernière place ; s'ils ont le nimbe, il est carré, jamais orbiculaire. Dans l'abside de Saint-Nicolas, les deux pontifes étrangers au rang des saints glorifiés, sont tous deux à genoux, courbés aux pieds de la bienheureuse Vierge, et tous deux avec le nimbe carré. Ce signe, au temps de saint Grégoire le Grand et depuis jusqu'au huitième siècle, au moins, ou jusqu'au neuvième, était le signe distinctif des personnes vivant sur terre, et par conséquent, le signe caractéristique distinguant leurs figures de celles des saints qui règnent avec Jésus-Christ dans le ciel.

Alemanni estime qu'au neuvième siècle le nimbe quadrangulaire était quelquefois mis aussi aux défunts pour les discerner des saints ornés de l'auréole orbiculaire (1). L'exemple du portrait de l'empereur Constantin dans le Triclinium léonin, cité par Alemanni, est controversé. En voici un pourtant très certain du treizième siècle qui suivit immédiatement le siècle de Callixte II. Le pape Nicolas III fit peindre dans la basilique du Vatican la série chronologique des portraits des Papes des quatre premiers siècles. Tous étaient décorés du nimbe circulaire, excepté Libérius seul qui toutefois avait le nimbe carré (1). Il est évident qu'on voulut par ce signe particulier le distinguer du rang des saints : et en effet, quoique son nom soit consigné dans beaucoup de martyrologes, il ne l'est pas dans celui d'Usuard adopté et en usage dans l'Église romaine. Si donc, dans l'abside de Saint-Nicolas, on avait voulu distinguer des saints les six prédécesseurs immédiats de Callixte II, ils auraient été peints d'une manière différente des autres, et non de face et bénissant ; tout au moins leurs têtes auraient été ceintes du nimbe quadrangulaire, à la différence de ceux qui sont décorés de l'auréole orbiculaire, comme dans la série de papes au Vatican.

Les exemples contraires qu'on peut citer ne donnent aucune force à la thèse de notre adversaire : tout au contraire, ils confirment la nôtre. Justinien et Théodora, dans les mosaïques de Saint-Apollinaire *in Classe* près de Ravenne, sont représentés avec le cercle autour de la tête, selon le costume officiel de la cour byzantine ; mais ils ne se trouvent pas dans l'abside ni au milieu des saints du ciel, c'est dans une scène purement historique et sur les murailles latérales. Le pape Pélage II dans l'arcade de la basilique de Saint-Laurent est représenté parmi les saints, mais à la dernière place, offrant humblement le modèle de la basilique ; et, seul, il n'a pas de nimbe en tête. Dans l'abside de l'oratoire de Saint-Venantius, près du baptistère du Latran, Jean IV et Théodore, son successeur, sont en pied parmi les saints, mais ils viennent en dernier

1. Alemanni, *De Lat. parietinis*, Édition de Rome, 1765, p. 43.

1. Grimaldi dans le *Cod. Barb.*, t. XXX, 50, fol. 106 et suiv.

lieu, à droite et à gauche ; le premier offrant l'édicule, le second qui l'a achevé, avec les mains respectueusement couvertes dans une attitude différente de celle des saints ; ceux-ci sont tous décorés du nimbe circulaire, tandis que les deux pontifes en sont privés. Si la planche de Ciampini leur donne un nimbe comme aux saints (1), c'est par pure fantaisie et par défaut d'attention du dessinateur ; ils ne l'ont jamais eu (2). Dans l'abside de l'église de Sainte-Agnès *extra-muros*, Symmaque et Honorius I sont en pied aux côtés de la grande et sainte martyre ; mais le second offrant la basilique rétablie, comme Pélage II, comme Jean IV ; le premier dans l'attitude et la pose semblables à celles des saints. Nous avons noté plus haut que Symmaque est du nombre des Pontifes qui, dans les huit premiers siècles, sont expressément appelés, dans le *Liber pontificalis*, *Christi confessores*. Mais du nimbe, il n'y a trace ni en Symmaque ni en Honorius. Cependant, je dois avertir que les anciennes têtes de ces deux figures sont perdues ; celles qu'on voit aujourd'hui sont d'une restauration moderne. Dans l'abside de Saint-Théodore, Mabillon a cru qu'on avait peint un pontife et un roi, peut-être Léon III et Charlemagne, avec le nimbe rond autour de la tête, pour marquer, non pas qu'ils étaient saints, mais *picturam post eorum obitum factam fuisse* (3). L'erreur de Mabillon est manifeste ; la mosaïque ne représente ni un pontife ni un roi, mais le titulaire de l'église de Saint-Théodore et un autre illustre martyr ; ils sont dans l'attitude ordinaire, se tenant près du Christ à la suite des Apôtres, portant dans leurs mains étendues la couronne de la récompense éternelle qu'ils ont reçue de lui. Tous ces exemples sont donc dans les termes exacts de la règle générale et de la tradition de l'art chrétien que j'ai indiquée et exposée plus haut.

L'examen rapide des exemples allégués contre notre thèse devient d'autant plus clair que, non seulement dans les monuments du douzième siècle, mais encore dans ceux des temps antérieurs, la pose, le geste, la manière de représenter les saints de la cour céleste, dans le concert des bienheureux, sont non moins éloquents que l'auréole orbiculaire et l'épithète *Sanctus* mise avant le nom dans les légendes inscrites auprès de leurs images. Néanmoins, je ne conclurai pas ce mémoire sans avoir convenablement répondu à cette question : les attributs spéciaux et caractéristiques de sainteté, dans les peintures commandées par Callixte II, doivent-ils être regardés comme originaux et primitifs, ou ont-ils été interpolés par une main moderne ? Les observations suivantes ont pour but de répondre à cette question en dissipant tout doute.

J'ai déjà dit plus haut que les signes de sainteté et leur valeur dans ces peintures ont été notés expressément par Grimaldi et examinés par Ciampini, Gattola et Lucenti ; Lambertini, quand il était promoteur de la foi, n'a pas dû les admettre les yeux fermés et sur le rapport d'autrui. Tous savaient bien que la peinture n'était pas intacte; bien plus ils déploraient la témérité du pinceau interpolateur ; si, cependant, ils ont estimé anciens et originaux les susdits signes de sainteté, ils ne l'ont fait qu'après un examen attentif et *causa cognita*.

En effet, Benoît XIV nous avertit de plusieurs inexactitudes commises dans les dessins du dix-septième siècle, et il nous indique une particularité très notable touchant les lettres écrites à côté des effigies et exprimant le titre de leur sainteté, particularité que nous connaissons déjà par un autre témoignage. Il est donc certain qu'il a examiné de ses propres yeux la peinture originale, particulièrement au point de vue qui, à raison de sa charge et de ses études,

1. Ciampini, *Vet. monum.*, t. II, tab. 31.
2. Voir Garrucci, *Arte crist.*, tav. 272, 273.
3. Mabillon, *Mus. Ital.*, t. I, p. 126.

lui tenait à cœur. Benoît XIV a indiqué dans la dernière édition de son grand ouvrage cette particularité notable sur les lettres ; il écrit : *Fatendum est non omnino eamdem picturam, uti erat, vel Cajetanum vel Lucentium exhibuisse ; præsertim cum primus adeo vicinas pontificum figuras repræsentavit, et nomina eorum illorum imaginibus supposuit : alter cum ad latus suum cujusque pontificis nomen per syllabas, non per litteras singulas singulis imminentes... descripsit* (1). Donc Benoît XIV a vu les lettres anciennes des noms, écrites en colonnes verticales entre deux portraits, ainsi :

S
C
S
A
L
E
X
A
N
D
E
R
PP
II

C'est précisément le mode épigraphique des peintures et des mosaïques du douzième siècle ; et la chose est si évidente qu'il n'est pas nécessaire d'en alléguer des exemples. Cette particularité est de la plus haute valeur dans la question présente.

Car si les noms avaient été peints sous chaque figure en lignes horizontales, toute la partie inférieure de ces effigies *a genibus ad pedes* ayant été plus ou moins renouvelée, les lettres, et spécialement les abréviations S C S, seraient justement suspectées d'être, de la première à la dernière, modernes ou modernisées. Nous savons maintenant au contraire, par un témoignage et un juge du plus grand poids, qu'elles furent écrites en lignes verticales ; et que les abréviations S C S en question, revendiquent précisément la place qu'elles doivent occuper en haut, près de la tête et des épaules de chaque figure, donc au-dessus des genoux où a commencé la peinture moderne. Et nous comprenons ainsi comment Grimaldi, Cajétan, Lucenti, Gattola et Lambertini ont pu estimer authentique le titre de *Sanctus*, et en faire grandement état dans la controverse sur ces peintures, tout en avouant que les noms avaient été falsifiés par une main moderne. L'indication des lettres dans les dessins du dix-septième siècle, et même dans ceux du seizième (de Ciacconio), sous les effigies, ou disposées de manière différente de celle qu'a observée attentivement Lambertini, ne fait nulle difficulté. Le peu de respect des dessinateurs de ces siècles, pour cette particularité épigraphique, est assez connu et assez prouvé par l'examen des autres monuments qu'ils ont reproduits et qui subsistent encore.

En outre, on remarque que deux des six figures en question ont toujours conservé l'inscription originale de leurs noms : celle d'Alexandre II et celle de Grégoire VII. Les quatre autres noms furent changés en ceux de pontifes de l'Église romaine vénérés publiquement comme saints: Callixte I, Célestin I, Gélase I, Pascal I. Alexandre II n'était pas et n'est pas inscrit dans le martyrologe romain. Si les attributs de sainteté (le titre S C S et l'auréole orbiculaire) ne se trouvaient pas dans les figures dès l'origine de la peinture de Callixte II, tels que Grimaldi les a notés expressément sans qu'on s'en soit étonné, comment serait-il venu à l'esprit du peintre et de l'interpolateur moderne de canoniser ce pape ? En effet, aux quatre derniers, dont les inscriptions étaient en partie disparues, en partie mutilées, il attribua les noms de quatre pontifes écrits dans le martyrologe romain, parce qu'il les y voyait décorés de l'auréole et du titre de S C S. C'est pourquoi il substitua à Gélase II et à Pascal II, Gélase I et Pascal I de même nom ; à Victor III et à Urbain II, Callixte I et Célestin I, choisis au hasard ou pour une raison restée inconnue. En somme, si aucune des six fi-

1. *De Can. ss.*, éd. citée, t. I, p. 188.

gures n'avait eu les signes anciens de sainteté, on ne pourrait expliquer pourquoi ces signes auraient été ajoutés par la volonté du peintre au seizième siècle, notamment en ce qui concerne Alexandre II qui ne jouissait pas du culte à Rome. Or, si Alexandre II avait ces signes, les autres personnages du même groupe placés en pareil lieu de dignité les avaient aussi ; Urbain II spécialement les avait, étant placé à la droite de Léon le Grand, comme Alexandre II était à la gauche de Grégoire le Grand.

Mais puisque les changements et les retouches de la peinture en question sont l'unique cause de ces difficultés, essayons de rétablir les phases successives et l'histoire de ces malheureuses restaurations. Quoique la découverte de nouveaux documents puisse jeter une lumière plus vive sur ce chapitre de notre démonstration, les témoignages recueillis plus haut suffiront à nous révéler les données principales de ce problème embrouillé. Sa solution éclaircira un point que jusqu'ici j'ai laissé dans l'ombre ; il pourra terminer à propos mon écrit déjà trop long.

Je mets en dehors de cette discussion la restitution *in integrum* des noms véritables des six figures sous le pontificat de Clément XI. Ce fut un acte raisonnable et légitime, mais fondé sur la seule autorité de Panvinio, et sans vraie valeur archéologique. Le peintre chargé de cette correction, altéra à son tour le nom de Léon le Grand, en le changeant en celui de Léon III ; erreur manifeste, qui n'a aucun rapport avec la controverse sur les effigies des prédécesseurs immédiats de Callixte II. Nous ne devons pas non plus nous préoccuper du Crucifix mis entre saint François et saint Dominique, en place du saint titulaire. Ceci arriva peu après 1638, l'année où Cajétan mit dans sa gravure l'effigie de saint Nicolas : vers le milieu du même siècle Benoît Millini vit dans le *tableau de l'autel, de peinture moderne*, ce Crucifix et fit la remarque que cette chapelle *étant dédiée à saint Nicolas, on n'en voyait cependant ni peinture ni souvenir quelconque* (1). La description de Millini pour le reste est conforme à celle de Grimaldi faite plus de cinquante ans auparavant ; le nouveau changement se borna à couvrir avec ce tableau la figure centrale de saint Nicolas ; et cette peinture, comme nous l'avons dit plus haut, était aussi récente.

Quant aux autres personnages, l'examen fait en 1698 de leurs altérations vaut pour tout le temps qui précède même jusqu'aux dernières années du seizième siècle. Car la description de Gattola et de Lucenti, et l'ordre renversé des six figures avec les noms altérés, comme ces auteurs l'expliquent au long dans leurs ouvrages, s'accordent avec ce qu'en ont écrit au dix-septième siècle Bruzi, Millini, et bien avant eux, Grimaldi. Bien plus, excepté quelque légère variante, que j'indiquerai, ils s'accordent encore avec les dessins isolés de chaque figure que Ciacconio a fait faire sur la fin du seizième siècle. Et qu'on ne dise pas avec Crescimbeni, que Severanus vit les personnages avec leurs vrais noms en 1630, et que par conséquent les altérations sont postérieures à cette année. Severanus, comme les objections de notre adversaire nous en avertissent très bien, cite Panvinio et s'en rapporte à lui en ce qui concerne l'état de la peinture. En effet, dans le codex Vallicellien, G. 19, à la page 469, on lit les notes autographes de Severanus sur l'oratoire de Saint-Nicolas; elles sont rédigées avec les paroles empruntées à Panvinio et avec des citations tirées de son livre, comme elles se trouvent dans le volume imprimé, p. 562 ; on n'y remarque aucune observation propre au dit Severanus. Du reste, le témoignage de Grimaldi et des dessins de Ciacconio, antérieurs de trente à

1. Manuscrit de Millini dans les papiers de Terribilini déjà cités.

quarante ans à l'ouvrage de Severanus, enlève tout doute sur le changement des noms vaguement indiqué par Cajétan, changement qu'il a corrigé dans la gravure éditée par lui en 1638, changement pareillement corrigé dans les dessins du chevalier del Pozzo et de Lucius Traguritanus. Nous devons en chercher la date au XVI^me^ siècle, depuis la restauration de l'oratoire en 1570 et avant l'année 1595. Ces mêmes témoignages comparés avec ceux qui les suivent de Millini, de Bruzi, de Gattola et de Lucenti nous montrent que l'altération faite dans les six figures, dura sans changement pendant tout le cours du dix-septième siècle, et jusqu'à l'examen, dont nous avons une notice détaillée, de la peinture qu'ils firent en 1693. Donc, les termes extrêmes de la présente discussion sont, d'une part la période des dernières années du seizième siècle avec les retouches faites alors, telles que nous pouvons les connaître par Ciacconio et Grimaldi, et d'autre part, la distinction entre les parties intactes et celles qui ont été repeintes, soigneusement faite par Ciampini, Gattola, et Lucenti en 1698. Cette dernière, qui a circonscrit la restauration moderne, principalement à la partie inférieure, *a genibus ad pedes*, est très connue, et plusieurs fois nous l'avons examinée. Il ne reste plus qu'un mot à dire des documents qui appartiennent à la première période, notamment des dessins inédits de Ciacconio et de leur concordance ou de leur différence avec les paroles de Grimaldi. Avec ce dernier éclaircissement je termine ce mémoire.

Ciacconio fit copier, comme je l'ai rapporté plus haut, en feuilles séparées, douze figures de la peinture en question ; deux de ces personnages n'ont point de nom, dix portent des noms. Commençons par les anonymes. Ils sont tous deux à genoux aux pieds de la Vierge, avec le nimbe carré autour de la tête : Ciacconio dit expressément qu'ils étaient *sine ulla inscriptione* (Cod. Vat. 5407, f. 46 verso, 47). Le premier pourtant avait dans l'origine son inscription, que Pierre Sabinus a vue. Le codex vénitien des inscriptions recueillies par Sabinus, cité plus haut, la manière connue d'écrire le nom de Callixte au douzième siècle et dans cette peinture, nous apprennent à rétablir l'épigraphe : DNS CALIXTUS PP II. au côté du personnage qui se trouve à la droite de la Vierge. Si Ciacconio dit que cette figure était privée d'inscription, cela prouve que les lettres étaient effacées. Grimaldi donne au second personnage le nom d'Anastase IV. Au temps de Ciacconio on n'y lisait ni ce nom ni aucun autre. Cette figure fut nommée du nom d'Anastase IV par conjecture : et il est facile d'en comprendre la raison. Près du pontife prosterné on voyait l'effigie en pied de saint Anastase ; de là l'idée qu'Anastase IV avait réparé ou complété le monument et y avait placé l'effigie du saint de son nom. Mais l'épigraphe historique du monument que nous connaissons aujourd'hui en entier, ne nomme pas Anastase IV ; elle attribue à Callixte II seul la fondation et la décoration de la chapelle. Donc dans le pontife prosterné à la gauche de la Vierge, nous reconnaîtrons le successeur immédiat de Callixte II, qui a complété son œuvre lui en laissant l'honneur et la gloire entière. Ainsi sont prosternés aux pieds de la sainte Vierge Innocent II et son successeur Eugène II dans la mosaïque de la façade de Sainte-Marie du Transtévère. Et dans la chapelle de Saint-Venantius au Latran, dont l'inscription métrique attribue toute l'œuvre à Jean IV, son successeur Théodore est aussi représenté mais sans être nommé. Une main maladroite voulut désigner les noms des deux personnages à genoux selon l'opinion courante, et écrivit en langue vulgaire CHALISTO PP, et en latin ANASTASIVS IIII sans l'abréviation nécessaire PP. On voit déjà cette écriture manifestement

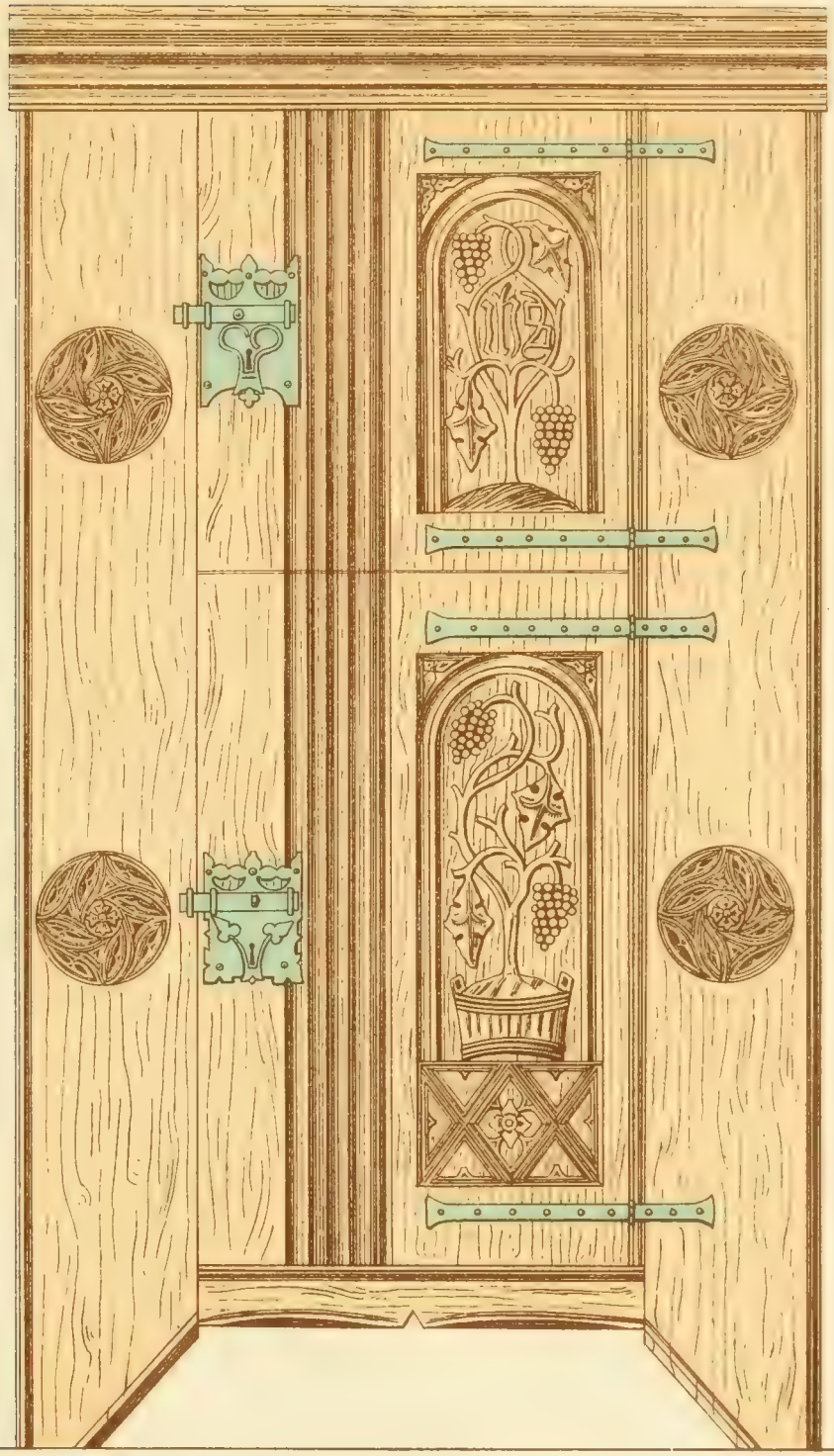
moderne dans le dessin colorié du château de Windsor ; elle a dû être faite du temps de Grimaldi, qui le premier mentionne le prétendu Anastase IV, peint aux pieds de la Vierge.

Les dix autres figures dessinées par Ciacconio sont celles de saint Anastase et des pontifes déjà énumérés : Célestin I, Callixte I, Léon I, Silvestre I, Gélase I, Pascal I, Grégoire I, d'Alexandre II et de Grégoire VII. Tous, excepté Anastase, ont la tiare avec un seul cercle : c'était la forme véritable du *regnum* ou couronne papale au douzième siècle, comme le prouvent les peintures découvertes de nos jours à Saint-Clément (1). C'est pour cela que saint Anastase, étant privé de cet insigne et orné seulement du pallium épiscopal (Grimaldi et tous les dessins du dix-septième siècle le confirment) dut être considéré non comme pape, mais comme l'un des saints évêques de ce nom : peut-être celui de Sens, auquel Callixte II, français, pouvait avoir une dévotion particulière (2).

En quel ordre et en quelle série ont été peintes les effigies de ces pontifes ? C'est ce qui ne ressort pas des feuilles isolées de Ciacconio ; mais nous avons ce renseignement par Grimaldi, Bruzi, Gattola, Lucenti, tous d'accord. Du côté de l'épître étaient saint Grégoire le Grand, Alexandre II, Grégoire VII, tous authentiques, et Callixte I, nom interpolé en place de Victor III. Grimaldi écrit que Callixte n'avait pas la tiare comme les autres; mais en ceci il est contredit par les dessins de Ciacconio qui lui sont antérieurs, et par tous ceux qui lui sont postérieurs. Sur ce point je ne saurais comment lui donner ma confiance. Peut-être les anciennes couleurs affaiblies et la poussière voilaient-elles la tiare que d'autres plus attentifs ont remarquée. Du côté de l'évangile étaient saint Léon le Grand, Pascal I, Gélase I, Célestin I, ces trois derniers noms falsifiés et toute la série renversée ; Panvinio et la chronologie nous apprennent que c'était Urbain II, Pascal II, Gélase II. La falsification est évidente et personne ne pourrait la nier. Comment s'est-elle faite ? Il est difficile de le définir avec précision. Je pense qu'elle doit être expliquée ainsi. Dans le dernier nom SCS GELASIVS les lettres mutilées auront paru être au restaurateur maladroit et téméraire SCS CELEST.... d'où CELESTINUS introduit en cette place. L'ignorant ne sut pas distinguer les noms des deux autres personnages ou leurs restes oblitérés. Quelque réminiscence que les papes Gélase et Pascal avaient figuré en ce groupe lui suggéra la pensée de mettre leurs noms indûment en ce lieu et les signes de sainteté qui restaient lui firent croire à Gélase et à Pascal premiers et non seconds. Toutefois quelle qu'ait été la cause d'erreurs aussi grossières, des restaurations aussi téméraires n'ont évidemment aucune ombre d'autorité et encore moins de valeur archéologique et critique. La pensée dominante du restaurateur fut de croire qu'il devait suppléer aux inscriptions perdues par les noms de pontifes honorés d'un culte public ; ce que semblaient exiger les auréoles orbiculaires des têtes et les abréviations S C S écrites au haut de chacune des colonnes verticales formant l'inscription entre chaque personnage. Donc les erreurs d'un restaurateur inexpérimenté ou de ceux qui l'ont dirigé, confirment cette proposition que les figures des six papes placés à côté des effigies de saint Léon le Grand et de saint Grégoire le Grand, avaient, tout comme eux, les signes caractéristiques de la sainteté : c'est le point fondamental de la controverse actuelle, et d'après l'exposé des observations précédentes, il me paraît définitivement établi.

1. Voir le *Bull. di arch. crist.* Janvier 1864 ; et Angelucci, *Appendice alle osservazioni intorno alla tavola dipinta delle Benedettine di Lecce* (dans le journal *La Critica*. Turin 1877). p. 4 et suiv.

2. Les Bollandistes traitent de saint Anastase, archevêque de Sens, *Acta SS.* t. I, *janvier*, p. 389 ; de saint Anastase, évêque de Terni, *Acta SS.* tom. III, août, p. 457-60 ; de celui de Pavie, t. VII, mai, p. 270.



ARMOIRE DE RÉFECTOIRE A L'ANCIEN GRAND BÉGUINAGE DE GAND.

# Armoire de réfectoire à l'usage des Béguines.

LE dessin que nous publions (V. Pl. V.) représente, dans son état actuel, un petit meuble de chêne appartenant à M. Arthur Verhaegen, archéologue à Gand. Ce meuble, le seul spécimen du genre que nous connaissions de ce style, date du XV^e siècle, et provient du grand Béguinage de Gand.

Gand possède deux Béguinages, appartenant aujourd'hui tous les deux au chef de la famille ducale d'Arenberg. Le grand Béguinage, fondé en 1234 par la Comtesse Jeanne de Constantinople et sa sœur Marguerite, offre un asile aux femmes de la noblesse ou de la classe moyenne qui veulent vivre dans le célibat, la retraite et la piété, sans se lier par des vœux perpétuels.

Il formait autrefois une petite ville dans la grande ville, avec son fossé d'enceinte, ses murailles et ses portes d'entrée ; à l'intérieur de l'enclos, une grande église entourée d'une vaste plaine occupait le centre de la communauté; non loin de là, on rencontrait tout d'abord les pittoresques bâtiments de l'Infirmerie, accolés par suite d'un touchant usage, à l'habitation de la Grande Dame, c'est-à-dire de la Supérieure générale du Béguinage. Une gracieuse chapelle terminait l'Infirmerie. Puis, de tous les côtés, s'échappaient des rues bordées de petits jardins bien ratissés, proprets, entourés de buis ; ces petits jardins séparaient de la voie publique les maisons, occupées en général par deux ou quatre Béguines, et les couvents, qui en comptaient vingt-cinq à trente. Il y avait au grand Béguinage de Gand de sept à huit cents Béguines.

Ce n'est pas ici le lieu de retracer toutes les vicissitudes des Béguinages depuis le XIII^e siècle jusqu'à notre époque.

Toujours est il que tout en subissant plus d'une fois, durant le cours des siècles, le contre-coup des événements politiques et religieux de la Flandre, le grand Béguinage de Gand demeura debout pendant la tourmente révolutionnaire de la fin du siècle dernier. Ses biens, devenus par un acte de violence propriété de l'État, furent transférés en grande partie, sous l'Empire, aux Hospices de Gand : au lieu d'être propriétaires, les Béguines devinrent simples locataires des immeubles qu'elles occupaient paisiblement depuis six siècles.

Sous le gouvernement du Roi Guillaume des Pays-Bas, les Béguinages de Gand faillirent être sacrifiés à la haine antireligieuse des Orangistes, et ils l'auraient été sans l'énergique intervention de l'administration communale de Gand, en 1824: les noms du chanoine Triest et du Baron Kervyn de Volkaersbeke figurent avec honneur sur cette page de l'histoire des Béguinages. De nos jours, la Commission des Hospices de Gand, nommée, comme on le sait, sur les propositions de l'administration communale, paraît s'être donné pour mission de supprimer les Béguinages. L'attaque fut dirigée d'abord contre le petit Béguinage, qui compte une population de trois à quatre cents Béguines : les Hospices, propriétaires de l'immeuble, de par la Révolution française, l'exposèrent en vente publique : ils espéraient ainsi le voir démolir et remplacer par quelques pâtés de maisons modernes bien alignées et plâtrées. Heureusement les catholiques veillaient, et l'asile des Béguines fut acheté par S. A. S. le Duc d'Arenberg.

Il fallait plus d'adresse désormais pour supprimer le grand Béguinage, et ne plus s'exposer à un rachat analogue, qui eut couvert de ridicule les membres de la Commission des Hospices. Que firent ces inimitables administrateurs du bien des pauvres ?

Ils laissèrent dépérir les bâtiments occupés par les Béguines, supprimèrent le fossé qui servait à l'écoulement des eaux, exproprièrent une petite partie de l'enclos, forcèrent les Béguines à permettre au public le passage à travers leur paisible communauté, et comme tout cela ne suffisait pas encore à décider les modestes religieuses à fuir leur antique demeure, ni les novices à prendre d'autres voies, les Hospices s'imaginèrent faire un trait de génie en majorant

fortement, tout d'un coup, les loyers des Béguines.

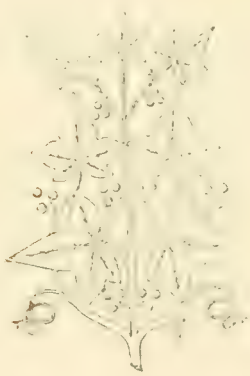
Ce fut tout au moins un trait de lumière : voyant à quels adversaires elles avaient affaire, les Béguines, soutenues par leur Évêque, guidées par un prêtre d'un zèle admirable, M. le chanoine Ost, obtinrent, comme leurs sœurs du petit Béguinage, l'appui vraiment royal du Duc d'Arenberg. Le noble duc acheta un terrain de huit hectares aux portes de Gand,et en dix-huit mois, un véritable Béguinage, avec muraille d'enceinte et portes d'entrée, église centrale et vastes plaines, rues et allées d'arbres s'éleva sur ce nouvel emplacement. On y compte, outre l'infirmerie, l'habitation de la Grande Dame, la salle de Chapitre et la chapelle de St-Antoine, plus de quatre-vingts maisons et quinze couvents.

Les sept cents Béguines qui l'habitent ont conservé leurs vieux usages. C'est ce qui nous a engagé à donner un aperçu de leurs institutions à propos de l'ancien meuble dont nous allons brièvement indiquer l'emploi.

Il servait de garde-manger et de table à dîner à une Béguine. La partie supérieure de l'armoire étant ouverte, on tirait une planche qui formait table : le reste de l'armoire supérieure et l'armoire inférieure renfermaient la vaisselle de la Béguine et ses provisions de bouche, viande, pain, légumes, fruits, pour quelques jours. Les quatre roses sculptées à jour, que l'on aperçoit sur les parois de l'armoire servaient de ventilateurs à la modeste petite cave.

Toutes les Béguines qui habitaient ensemble un couvent, possédaient une armoire semblable ; ces meubles rangés les uns à côté des autres, le long du mur, dans le réfectoire, formaient, lorsque les portes en étaient ouvertes, autant de petites cellules où chaque religieuse dînait isolée des autres, et mangeait, d'après ses ressources, plus ou moins pauvrement. Aujourd'hui encore, dans la plupart des couvents du nouveau grand Béguinage de Gand, le même usage subsiste, et les Béguines continuent à dîner isolées, assises devant des armoires à dîner, qui datent pour la plupart des XVII^e et XVIII^e siècles.

V.



# Le Symbolisme chrétien et les livres illustrés.

IL n'y a pas d'art absolu en dehors de l'art chrétien. Je n'ai point à démontrer ici cette vérité que des plumes d'une valeur critique autre que la mienne ont irréfutablement prouvée. Après saint François de Sales, de Maistre et Ozanam, Walsh et M. de Saint-Laurent et tant d'autres ont écrit sur ce sujet les plus belles dissertations.

Les travaux remarquables de ces écrivains ont exercé sur l'art moderne une heureuse influence. On étudie aujourd'hui l'art chrétien, et parmi les hommes de mérite qui s'y consacrent, figurent beaucoup de grands talents. Il me paraît cependant que la plupart de ces christianisateurs de l'art laissent un peu trop de côté la seule voie qui puisse les conduire sûrement au but: le Symbolisme.

Le Symbolisme, cet écho du ciel frappant sur la matière et la spiritualisant; cette parole si touchante disant au cœur ce que l'image dit imparfaitement aux yeux; cette mélodie dont les accents sévères et suaves vous remuent, vous exaltent et vous rapprochent du seul auteur du beau, du bien et du vrai; cette poésie enfin, cette philosophie à la portée de l'humble comme du savant, de l'ouvrier comme du poète.

Le Symbolisme était la langue de nos pères, langue pleine de couleur locale faite pour l'âme aussi bien que pour les sens, et qui leur a inspiré de si grandes merveilles.

Lorsque j'entre dans une de ces vieilles basiliques des premiers siècles de notre ère, je suis tout d'abord frappé par la grandeur de l'édifice, la beauté de son ornementation, la richesse de ses sculptures. J'admire un beau travail, rien de plus. Mais si j'en étudie le Symbolisme, une voix se fait entendre au dedans de moi qui guide mon regard avec méthode, tandis que mon âme goûte avec suavité chacune de ces merveilles; car ici rien n'a été fait au hasard. L'édifice a la forme d'une croix: c'est le signe de ma rédemption, c'est l'image de ma vie terrestre. Sa première travée ne ressemble pas aux autres; souvent elle est élevée de deux degrés au-dessus du sol de l'église. On l'appelle narthex. Là, néophyte, je dois attendre qu'il me soit permis de descendre au milieu de l'assemblée des fidèles et de participer à ses prières. Là aussi, pécheur, je dois demander ma réconciliation. La nef est plongée dans une demi-obscurité, comme pour me dire que, chrétien, je ne suis jamais assez éclairé de toutes les lumières de la foi, aussi a-t-on placé ici une chaire élevée du haut de laquelle tombe sur moi, comme une lumière céleste, la parole de vie. J'avance. Au point d'intersection de la croix est une coupole que le soleil inonde de ses lumières par les nombreuses fenêtres dont elle est percée. A travers ces fenêtres j'aperçois le ciel, le but de ma vie. Voici la sainte table à laquelle je suis invité à prendre place; mais pour y arriver, je dois gravir quelques degrés qui me rappellent que misérable créature, si je ne m'élève au-dessus de mon néant, si je ne laisse au-dessous de moi les préoccupations matérielles, je suis indigne d'être convive de ce banquet. Enfin mes yeux rencontrent l'autel. Il a la forme d'une table, la table du sacrifice, ou d'un tombeau. Il est surmonté d'un ciborium soutenu par quatre colonnes, le tout de matière précieuse; c'est la tente sous laquelle, jour et nuit, repose le Roi de la création. Ici point d'appareil effrayant, mais une paix silencieuse. Dieu y tient continuellement ses assises, mais de ce trône il ne distribue que des faveurs.

Que dirai-je des sculptures? Elles aussi ont leur Symbolisme. N'y vois-je pas dans toute leur horreur les péchés capitaux sous des formes repoussantes? N'y reconnais-je point la douce image des vertus que donne à l'âme sa ressemblance avec Dieu? Tous les grands mystères y sont représentés.

Le Symbolisme m'explique encore les cérémonies. Ces ornements dont j'admire la forme et les riches couleurs, ces divers mouvements du prêtre qui les revêt de certaines manières, ces génuflexions, ces poses, Baldeschi, dom Guéranger m'en ont appris la valeur et maintenant la moindre cérémonie ne peut plus m'être indifférente. J'en connais la poésie, le sens esthétique et mon attention retenue par ces détails et leur ensemble me porte à une plus grande ferveur.

Mais où donc étudier le Symbolisme ?

Sera-ce dans les revues d'art, dont on vante si fort le mérite? Comment ceux qui ne le connaissent point vous l'apprendraient-ils ?

Sera-ce alors dans ces livres à miniatures genre moyen âge dont aujourd'hui il y a si grande quantité? L'école ne serait certes pas mauvaise si la vérité y était suffisamment respectée. Mais hélas! ces livres que l'on vous sert avec tant de luxe ont été dessinés par des hommes connaissant imparfaitement ou ne connaissant pas du tout le sens naïf de leurs modèles. Pour ne point choquer certains préjugés ou pour donner un air plus naturel ou plus riche à leurs dessins, ils ont, par des transpositions de personnages, par des raffinements de détail, détruit tout le sens allégorique d'une miniature, toute la valeur symbolique d'un encadrement. C'est un squelette dont les ossements se trouvent confondus.

Le plus souvent, ces livres sont formés de quelques copies de bonnes enluminures perdues dans un grand nombre d'encadrements sans valeur,

qui n'ont même pas pour eux l'unité de style. On vous dira que ces encadrements sont tirés des motifs de telle chapelle, ou de tel missel appartenant à la belle école de la renaissance. Mais c'est précisément à mes yeux un puissant motif de condamnation. Cette époque de la renaissance, renaissance de l'art païen, décadence de l'art chrétien, n'a jamais rien produit pour le cœur. Elle a remplacé l'allégorie par le naturalisme, voilà son œuvre. Caresser les sens par des figures agréables, le plus souvent indécentes et manquant toujours de l'esprit chrétien, voici le seul but qu'aient semblé poursuivre les artistes de ces siècles de dépravation pendant lesquels on put croire que le sentiment chrétien avait fait naufrage au milieu des mœurs dégradées.

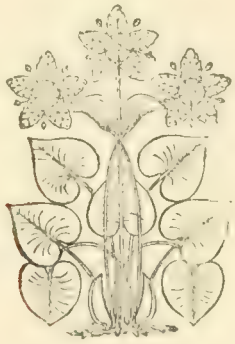
En ces temps derniers, des hommes de goût et de talent, de vrais artistes chrétiens, puristes dans leur art, se sont groupés en une Société déjà prospère, dans le but de christianiser le burin, le crayon et le pinceau en matière d'illustrations liturgiques. Ils ont étudié à fond tout ce que le moyen âge a produit de plus pieux et de meilleur goût et n'ont pas craint en reproduisant ou en créant des sujets artistiques de les accompagner de tous leurs attributs allégoriques dans la forme surannée qui leur donne tout le charme de la vérité. Ces artistes ont ouvert à l'imagerie chrétienne une ère glorieuse. Qu'ils s'appellent la Société de St-Jean l'évangéliste à Tournay, ou l'Imprimerie de St-Augustin à Bruges et à Lille, leurs travaux sont ceux d'une même inspiration et leur œuvre est la même; ils ont bien mérité de la religion et de l'art.

Le Symbolisme chrétien réside tout entier dans le berceau du christianisme, dans ces admirables épopées de l'ancien et du nouveau Testament dessinés, écrites il y a dix-huit siècles, avec le pinceau de nos pères dans les catacombes de Rome et dans les premières églises. Là se trouve encore à peu près intact le dépôt de l'art chrétien primitif et du symbolisme.

Aujourd'hui, les moyens ne manquent plus d'étudier à cette source. De nombreux et remarquables travaux ont été publiés sur cette matière. Je ne les citerai point tous; je mentionnerai seulement parmi les plus remarquables la *Roma Sotteranea* du chevalier de Rossi, le *Katakomben-Buch, der ersten Christen über und unter der Erde*, von Georg. Att, Regensburg, Pustet 1878, qui est une monographie des mieux faites; ensuite *Les catacombes de Rome* par Henri de Lépinois, Paris, Société Bibliographique: excellent manuel dans lequel se trouvent condensés tous les éléments d'un cours d'archéologie chrétienne. Les illustrations dont la maison Firmin Didot a enrichi la *Vie de Ste Cécile* de Dom Gueranger et le JÉSUS-CHRIST de Louis Veuillot, contiennent également beaucoup d'extraits des nécropoles souterraines de Rome. J'attirerai spécialement l'attention sur un petit livre que vient d'éditer la maison Mame de Tours, sous le titre de: *Paroissien illustré d'après les peintures des Catacombes de Rome*, dessins de O. Mersan et Ciappori gravés par Méaulle, 1882.

Tous mes compliments à l'éditeur chrétien qui a compris que pour soutenir la piété des fidèles, il n'était rien de plus efficace que de les initier au Symbolisme de la religion. Ce petit volume est accompagné d'une notice explicative des dessins qui encadrent le texte ou l'accompagnent. Il ne s'adresse point spécialement aux érudits, il a été dessiné avec un grand respect de la vérité et est par là absolument digne de tous éloges. Voici véritablement une œuvre d'art chrétien puisque le Symbolisme y règne en maître.

JOSEPH MALLAT.
Membre de la Société de S. Jean.



# Travaux des Sociétés savantes.

**Commission des monuments historiques.** — Dans la séance du 2 février, cette Commission a prié le ministre de l'instruction publique de ne rien négliger afin d'amener la ville d'Avignon et le ministre de la guerre à prendre les dispositions nécessaires afin de faire évacuer par la troupe l'ancien palais des Papes à Avignon. L'occupation militaire est une cause permanente de dégradation pour le monument et pour les curieuses peintures à fresques qu'il renferme ; il y a longtemps qu'on aurait dû s'occuper de cette question, car certains dégâts sont devenus aujourd'hui irréparables (1).

**Comité des travaux historiques.** — Le dernier numéro de son *Bulletin* contient un travail de M. A. Ramé relatif à *l'État de nos connaissances sur l'architecture carlovingienne.* Ce travail est d'autant plus important qu'il ouvre la voie à de nouvelles recherches sur une époque imparfaitement étudiée et souvent mal appréciée aux deux derniers siècles, où l'on ne s'occupait que des textes en négligeant l'étude des monuments; aujourd'hui on étudie les monuments sans se préoccuper des anciens documents historiques. C'est par l'alliance de ces deux sortes d'investigations que l'on pourrait arriver à une connaissance moins hypothétique de la marche et du développement de l'art dans les temps carlovingiens. Des archéologues dont le sentiment fait autorité ont attribué à cette époque trois monuments de premier ordre, les églises d'Aix-la-Chapelle, de Saint-Ambroise de Milan, de Saint-Marc de Venise, et beaucoup d'édifices moins importants tels que la Basse-Œuvre de Beauvais, l'église de Lorsh en Allemagne ; en France, celles de Beaugency et de Germigny (Loiret), de Vignory (Haute-Marne), de Saint-Généroux (Deux-Sèvres), de Cravant (Indre-et-Loire), de Saint-Martin d'Angers, de Saint-Pierre de Vienne, de Notre-Dame-de-la Couture au Mans, de Saint-Étienne d'Auxerre, de Saint-Remy de Reims, de Saint-Mesme de Chinon, de Saint-Guilhem-du-Désert (Hérault), etc. D'après M. Ramé, fort peu de ces monuments seraient authentiquement carlovingiens ; quelques-uns sont historiquement de date plus récente ; beaucoup d'autres sans aucune date. Or, comme ces derniers ont des affinités évidentes avec des églises qui appartiennent certainement à la période capétienne, la majorité des exemples cités ne doit-elle pas être considérée comme étrangère à l'époque carlovingienne ? Une des raisons pour lesquelles on les lui attribuait, c'est que, d'après une opinion très accréditée, on considérait comme antérieure à l'an mille toute construction dont la maçonnerie est exécutée en petit appareil et présente l'emploi de la brique. Mais M. Ramé conteste cette espèce de *criterium* généralement admis jusqu'ici, et cite des monuments du XI^e siècle où persiste l'emploi du petit appareil.

En somme, d'après M. A Ramé, l'histoire de l'architecture en France ne serait réellement connue avec quelque certitude que depuis l'an 1140 et les grands travaux de Suger à Saint-Denis ; au delà, tout serait chaos, et les monuments considérés jusqu'ici comme l'œuvre de Charlemagne et de ses successeurs seraient des œuvres du XI^e siècle. Ces assertions rencontreront bien certainement des contradicteurs, mais elles auront toujours cet excellent résultat de faire mieux étudier une période encore obscure, en joignant la critique des textes à celle des monuments.

— *La Revue des Sociétés savantes* (1882), organe du Comité, renferme un grand nombre de rapports intéressants. Nous ne pouvons en mentionner que deux.

M. Clément de Ris, de regrettée mémoire, en rendant compte des travaux de la SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DE LA CHARENTE, signale une notice de M. Biais sur les statues équestres sculptées aux façades de certaines églises romanes ; il l'a rédigée à l'occasion de peintures découvertes dans la chapelle de Blanzac, arrondissement d'Angoulême. Elles représentent, d'une part, un chevalier s'apprêtant à tuer un monstre, et, de l'autre, un chevalier foulant aux pieds de son cheval un être humain renversé. A côté de chacun de ces deux chevaliers, debout, est une femme couronnée. Des représentations analogues avaient été signalées sur les façades et dans les chapiteaux de plusieurs églises romanes du Poitou, de l'Angoumois, de la Normandie et de

1. Par une lettre adressée à M. Victor Hugo, et qui a paru le 1^er mars 1833 dans la *Revue des deux Mondes*, le comte de Montalembert appelait déjà l'attention de la France sur ce monument unique qui s'appelle le Château des Papes. Il flétrissait alors avec toute la véhémence de son éloquente parole le vandalisme de tant de règnes divers qui, tour à tour, ont ravagé ce débris illustre. *La Commission des monuments historiques*, après un demi-siècle d'outrages nouveaux ajoutés au vandalisme ancien, sera-t-elle plus heureuse dans ses doléances que l'auteur des *Moines d'Occident ?* — Nous le souhaitons, sans oser l'espérer. *(Note de la Rédaction).*

la Vendée. Comme plusieurs autres archéologues, M. Biais croit que ce cavalier, c'est le Christianisme victorieux, triomphant des oppositions vaincues. M. Clément de Ris n'admet point cette interprétation symbolique et suppose que ces statues équestres figurent soit Constantin, soit S. Georges. Une charte des Cartulaires inédits de la Saintonge, remontant au XII^e siècle, mentionne une statue de Constantin au portail de l'église de Saintes où, malgré des mutilations, elle est encore parfaitement reconnaissable. Quant aux peintures de Blanzac, M. Clément de Ris serait disposé à croire qu'elles représentent S. Georges et non point Constantin. La femme couronnée serait la fille du roi de Lydie dont il est question dans la *Légende dorée*. Cette opinion est d'autant plus probable que la peinture en question a pour pendant S. Georges terrassant le dragon.

— Les correspondants du Comité n'ont pas seulement pour mission de signaler et d'interpréter des découvertes archéologiques, mais aussi d'empêcher des idées fausses de prendre racine et de prémunir contre les fraudes qui se multiplient de nos jours. C'est ce qu'a fait M. Mathon, de Beauvais. M. Alexandre Bertrand, conservateur du musée de St-Germain, rend compte en ces termes d'une singulière mystification tentée à Beauvais :

« Un marchand d'antiquités de cette ville, M. Mareschal, avait formé une très nombreuse collection de silex, recueillis, disait-on, avec un grand mystère, dans un cimetière préhistorique d'un caractère nouveau et du plus haut intérêt. Les fouilles avaient duré plusieurs mois sans qu'aucun profane eût pu les contrôler. *Dix-huit mille* pièces étaient sorties de six à sept cents tombes. Ces silex, disposés avec symétrie autour des morts, livraient, assurait-on, le secret de rites funéraires particuliers, et se classaient en séries symboliques des plus significatives. Un album de *quatre cents* feuilles avait été dressé, au jour le jour, par les soins d'un contre-maître, où la disposition des silex dans chaque tombe était scrupuleusement reproduite. On y reconnaissait des espèces de mitres, des croissants, des cœurs, des flèches. Les journaux de la localité faisaient grand bruit de cette révélation des mœurs funéraires de nos pères à une époque des plus reculées de notre histoire. Quelques-uns de ces silex étaient déjà vendus très cher.

« Plusieurs membres de la Société académique de l'Oise considéraient la découverte comme sérieuse. Quelques-uns, tout récemment encore, n'étaient pas désabusés.

« M. Mathon eut, au contraire, de graves soupçons dès le premier jour. Ses soupçons, dès qu'il put se mieux renseigner, ne firent que s'accroître. A la fin de novembre de l'année dernière, il faisait part au Comité de la mauvaise impression que cette *grande découverte* produisait sur lui. Il offrait d'envoyer au ministère des échantillons des silex, déposés aujourd'hui au Musée de Saint-Germain. Ces silex sont, sans doute aucun, de fabrication récente ; mais il y a mieux : M. Mathon annonce, par une lettre datée du 2 de ce mois, que les ateliers des faussaires sont découverts. Je n'insisterai donc pas sur cette regrettable mystification, dont M. Mareschal lui-même paraît avoir été la première victime, sinon pour féliciter M. Mathon d'avoir su résister à l'entraînement d'une partie de ses confrères. »

**Comité d'histoire et d'archéologie du diocèse de Paris.** — Le diocèse de Paris est un de ceux qui offrent le plus de souvenirs chers à l'Église, vénérés des fidèles et dignes d'être recueillis par l'histoire. Malgré d'innombrables travaux dont il a été l'objet depuis deux siècles, ce champ si riche n'est pas encore pleinement défriché ; en continuant à le fouiller avec persévérance, l'historien et l'archéologue pourront y recueillir une abondante moisson de faits ignorés, dont la découverte enrichira la science et ne sera pas inutile à la religion. Les recherches qui ne conduiraient pas à des résultats nouveaux, ne doivent pas être considérées comme entièrement stériles, si elles contribuent à remettre en honneur des vertus oubliées, des monuments délaissés, à renouer la chaîne des traditions et à raviver dans les âmes le respect du passé et le culte des anciennes gloires du diocèse, qui se confondent avec les gloires de la France.

Guidé par cette espérance chrétienne et patriotique et se rappelant que l'Église, à toutes les époques, s'est montrée la protectrice des lettres, Son Éminence le cardinal-archevêque de Paris a fait appel à quelques hommes de foi dont elle connaissait le goût sérieux pour les études historiques, et elle les a engagés à former sous ses auspices, un Comité qui se chargerait de provoquer et d'encourager les recherches relatives à l'histoire et à l'archéologie de l'ancien diocèse de Paris. Son Éminence a insisté sur l'importance qu'il y avait dans nos jours troublés, où tant de mauvaises passions se liguent et s'agitent contre les institutions chrétiennes, à rappeler le souvenir de ces institutions et des bienfaits dont la société civile leur a été redevable. Elle a annoncé qu'elle verrait avec joie et qu'elle prendrait sous sa protection spéciale les efforts qui seraient tentés pour l'accomplissement d'une œuvre aussi salutaire, également utile à la science et à l'édification des âmes. Le Comité, dont le règlement a reçu l'approbation de Son Éminence, a pour organe un

Bulletin trimestriel exclusivement consacré à des travaux d'histoire et d'archéologie relatifs à l'ancien diocèse de Paris.

Parmi les membres du Comité nous voyons figurer Mgr d'Hulst, recteur de l'Institut catholique ; MM. Natalis de Wailly, Xavier Marmier, le comte de Marsy, l'abbé Duchesne, Charles Jourdain, le comte Riant, Anat. et Ed. de Barthélemy, le Mis de Beaucourt, l'abbé Bossuet, l'abbé Valentin Dufour, Charles d'Héricault, Lecoy de la Marche, G. Rohault de Fleury, Héron de Villefosse, etc.

**Congrès de la Sorbonne en 1883.** — Voici le programme des questions qui seront discutées dans la section d'Archéologie:

1° Signaler les documents épigraphiques de l'antiquité et du moyen âge en France et en Algérie, qui ont été récemment découverts et dont la lecture comporte des rectifications. — 2° Quels sont les monuments qui, par l'authenticité de leur date, peuvent être considérés comme des types certains de l'architecture en France avant le milieu du douzième siècle ? — 3° Étudier les caractères qui distinguent les diverses écoles d'architecture religieuse à l'époque romane, en s'attachant à mettre en relief les éléments constitutifs des monuments (plan, voûtes, etc.) — 4° Quels sont les monuments dont la date, attestée par des documents historiques, peut servir à déterminer l'état précis de l'architecture en France aux différents siècles du moyen âge? — 5° Signaler les œuvres de la sculpture française antérieures au seizième siècle qui se recommandent, soit par la certitude de leur date, soit par des signatures d'artistes. — 6° Signaler et décrire les peintures murales antérieures au seizième siècle existant encore dans les édifices de la France. — 7° Étudier les produits des principaux centres de fabrication de l'orfévrerie en France pendant le moyen âge et signaler les caractères qui permettent de les distinguer. — 8° Quels sont les monuments aujourd'hui connus de l'émaillerie française antérieurs au dix-huitième siècle?

Le programme de la section d'histoire comprend l'intéressante question qui suit :

Quelles additions les recherches poursuivies dans les archives et dans les bibliothèques locales permettent-elles de faire aux ouvrages généraux qui ont été publiés sur les origines et le développement de l'art dramatique en France jusqu'au XVIe siècle inclusivement ?

**Société centrale des architectes.** — Cette Société a perdu l'un de ses membres les plus distingués, M. A. J. Baillargé, architecte à Tours. Né à Melun en 1821, il débuta fort jeune dans la carrière, où il devait s'illustrer. Dès 1842, il était chargé par le ministre de l'intérieur de recueillir les dessins des pierres tombales et des sépultures de la Bourgogne ; en 1843, le baron Taylor l'attacha à la rédaction de son grand ouvrage intitulé : *Voyages dans l'ancienne France.* A peine en possession de son brevet d'architecte, il était nommé inspecteur du château de Blois et participait, sous la direction de Duban, à la reconstruction des bâtiments dont l'ensemble forme l'aile dite de François Ier.

M. Baillargé a construit un certain nombre de châteaux, d'églises et de chapelles ; il a agrandi l'église abbatiale de Solesmes et restauré les églises de Loches, de Beaulieu, de Montrésor, de Preuilly, de Quintin, etc. Son vaste projet de reconstruction de Saint-Martin de Tours lui valut une médaille d'or au salon de 1875.

La foi inspira toujours l'esprit élevé de cet excellent artiste. Sa dernière promenade dans les rues de Tours fut un pieux pèlerinage à l'oratoire de la Sainte-Face où il avait pris, disait-il, la force de mourir sans se plaindre.

**Comité archéologique de Senlis.** — M. l'abbé Gérin, dépouillant le Bulletin de l'Académie d'Angers, place sous les yeux du Comité un remarquable résumé de la question de la peinture sur verre à notre époque. Cet exposé est dû à la plume de trois verriers angevins, MM. Megnen, Clamens et Bordereau. M. Gérin prend de là occasion de développer des idées qu'on peut ramener à ce principe : la fusion des qualités du moyen âge et des progrès modernes ; en terminant, il appuie cette théorie d'un témoignage décisif emprunté à M. l'abbé Muller : c'est l'extrait d'un article de l'*Ami de l'Ordre*, où il étudiait naguère le saint Joseph de M. Lavergne, exécuté pour N.-D. de Noyon.

M. Muller, sans renier entièrement ses convictions d'il y a dix ans, avoue que depuis lors son opinion s'est un peu modifiée. Laissant de côté le point principal du débat, l'archaïsme pour l'archaïsme, il amnistie son premier *credo*, en reprochant à la peinture de M. Lavergne, de n'avoir pas tenu tout ce qu'il en attendait. Que la manière de cet artiste soit ou non empreinte de « maniérisme théâtral » ; que la multiplicité des émaux altère ou non la durée des verrières; qu'à Saint-Quentin, par exemple, certaines figures toutes récentes aient ou non presque disparu, tandis que les vitraux du XIIIe siècle, à Noyon, ont gardé leur vigueur première : — il importe peu à la question de principes, auxquels ne saurait préjudicier en rien une application particulière plus ou moins heureuse.

Où l'auteur du Mémoire est entièrement d'accord avec son collègue, c'est lorsque M. Muller exige que le verre soit teint dans la masse avant de recevoir la peinture; que celle-ci soit traitée avec sobriété, que le modelé se réduise, s'il se peut, à deux teintes : — et qu'en un mot, on ramène le vitrail, autant que possible, à sa simplicité première et décorative.

Quoi qu'il en soit, le Comité estime qu'il y

aurait profit à porter à la connaissance du public spécial des intéressés, le travail de M. Gérin.

A la suite de cette discussion, M. Vernois voudrait signaler dans ce débat une importante lacune : il insiste sur la nécessité de tourner la *mise en plomb* au service de l'élément décoratif. Dans les colorations les plus variées, le peintre sur verre ne devrait jamais perdre de vue ces merveilleuses mosaïques qu'on appelle des grisailles. A se rapprocher à l'excès de l'imitation réaliste, on tombe dans les plus choquants et les plus ridicules excès. Témoin l'église de Château-Thierry, édifice qui n'est pas beau, mais que l'on a su enlaidir encore par des vitrages modernes. On y voit figuré, avec une exactitude photographique, un baptême de nos jours : le père ou le parrain en habit noir, la mère en grande toilette, la nourrice avec tous les rubans du bonnet d'ordonnance, voire le suisse dans toute sa splendeur, et affreux de ressemblance.

M. Muller signale une monstruosité analogue à Salency, où je ne sais quelle fantaisie du curé a affublé S. Médard du costume de doyen, ne croyant pouvoir porter au-delà les honneurs dus à son illustre patron.

M. Vernois fait des vœux, en terminant, pour qu'un art voisin de la grisaille sur verre, la mosaïque, occupe enfin la place qu'elle mérite dans les arts décoratifs.

**Société des antiquaires de Picardie.** — M. Dubois informe la Société d'une découverte historique qu'il vient de faire au cours de ses recherches relatives à une seconde édition de son *Étude sur Nicolas Blasset*, l'auteur du célèbre *Ange pleureur* de la cathédrale d'Amiens. Nicolas avait un frère, du nom de Pierre Blasset, qui fut aussi un sculpteur remarquable, dont les œuvres se rencontrent dans plusieurs villes, notamment dans celles de Meaux et de Provins, où il demeura. M. Dubois a reçu des renseignements précis sur les œuvres encore existantes de Pierre Blasset. Au sujet de l'orthographe du nom de famille, Blassel ou Blasset, M. Dubois fait connaître que primitivement ce nom s'écrivait *Blassel*, ainsi qu'il résulte de nombreux autographes; la transformation en *Blasset* ne s'est produite qu'à dater de l'époque où l'artiste amiénois fut nommé sculpteur ordinaire du roi. Quelle fut la raison de ce changement ? Est-ce par conformité à la prononciation du temps ou à la teneur du brevet qui lui était accordé ? Toujours est-il qu'après avoir signé jusque là Blassel, il signa désormais du nom de Blasset.

**Société archéologique de Rambouillet.** — Le dernier volume de ses *Mémoires et documents* (t. VI, 1882) est occupé tout entier par le *Cartulaire de Saint-Spire de Corbeil*, précédé d'une savante introduction par M. Coüard-Luys, archiviste du département de l'Oise. Ce cartulaire, composé au XIII^e siècle, à l'époque où la collégiale brillait de son plus vif éclat, renferme, comme tous les registres de cette nature, la transcription des privilèges et des franchises accordés tour à tour à l'église, au cloître et à ses habitants par les papes et les rois de France, des donations faites par les particuliers, des règlements imposés aux chanoines, l'énumération des cens et redevances perçus ou payés par eux; il se termine enfin par un obituaire qui fournit parfois des indications précieuses à recueillir. La pièce la plus ancienne remonte à 1071, la plus récente à 1201. Fondée au X^e siècle pour recevoir les reliques de S. Exupère et de S. Loup, l'église Saint-Spire était desservie par des chanoines qui, dès l'origine, eurent à leur tête un abbé : on voit fréquemment à cette époque ce titre d'abbé donné à ceux qui, plus tard, dans les chapitres de chanoines séculiers, s'appelleront *doyens*. M. Coüard a donné d'intéressants détails sur les droits, les devoirs et les privilèges de tous les dignitaires du chapitre, l'abbé, le chantre, le chevecier, les prévôts, le chambrier, le distributeur, etc. On doit lui savoir d'autant plus gré de cette publication, que le manuscrit qu'il a édité gisait, presque ignoré, dans une sacristie de l'église paroissiale Saint-Spire de Corbeil.

**Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise.** — Parmi les objets composant le trésor de la fabrique de l'église Saint-Spire de Corbeil, se trouve un tronc destiné jadis à recevoir non seulement les offrandes des fidèles présents à l'église, mais encore à faire des quêtes lors de la procession solennelle des châsses dans l'intérieur de la ville.

M. Laroche a décrit ce tronc portatif en cuivre, d'une sculpture naïve, qui ne manque pas d'une certaine élégance; il affecte la forme d'un tronçon de colonne renflée, à l'instar des anciens troncs qui se composaient d'un tronc d'arbre cylindrique et creusé dans son épaisseur.

On lit sur le bord des moulures qui forment la base : *Nicollas Caron marchant bourgeois de Paris confrère de la confrairie Saint-Spire et l'un des porteurs de sa châsse a donné cette boëtte a icelle confrairie 1388.*

Le couvercle est plat, également cylindrique, décoré à sa base d'une série de moulures ; sur le milieu de ce couvercle, il existe une partie en enchaussement formant entonnoir, et dans l'axe une fente pour le passage de la monnaie.

Sur ce couvercle, sont adaptés de chaque côté deux petits bustes représentant des personnages barbus, la tête recouverte d'une coiffure de l'époque, et, sur les épaules, des collets rabattus : ces deux bustes servent de base et de douilles à une poignée mobile avec arêtes cannelées. Sur le devant du tronc se trouvent quatre rosaces en forme d'hélice et des gravures des lettres initiales de Saint-Spire (S. P.), ainsi que l'anagramme de Nicolas Caron. La cathédrale de Beauvais conserve dans son trésor un meuble à peu près identique à celui de Corbeil.

**Société polymathique du Morbihan.** — M. l'abbé Luco, secrétaire de cette Société, s'est occupé d'une inscription chrétienne, placée sur la porte d'une maison, à six cents mètres de Sarzeau ; elle est ainsi conçue : ΙΟΥΑΡΙΩΝ ΕΝ ΕΙΡΗΝΗ (Jovarion repose en paix). Le *Guide Joanne* prétend que ce fragment provient de la villa romaine qui s'élevait au bord de la mer, près du château actuel de Truscat. On a tiré de là une preuve épigraphique de l'établissement de la religion chrétienne en Bretagne dès le troisième siècle de notre ère. M. Luco n'a pas voulu laisser s'accréditer une erreur dont on tirait des conséquences en apparence logiques. Ce fragment de marbre provient de la catacombe de St-Sébastien et a été apporté de Rome, vers 1870, par M. le capitaine Albiez, propriétaire de la villa où cette inscription se trouve aujourd'hui encastrée.

**Académie Delphinale.** — Son dernier *Bulletin* contient d'intéressantes recherches de M. le Dr Charvet sur des *plaques de bride muletière au XVIIe siècle.* Autrefois, la bride de mulet était décorée de deux plaques, remplaçant les œillères, et d'une troisième placée sur le front de l'animal. Ces plaques rondes, en bronze, cuivre, laiton, souvent dorées, représentaient des emblèmes, des attributs, des devises, des maximes, des armoiries, des figures de saints, surtout celles de S. Antoine, patron des muletiers, et de S. Éloi, patron des maréchaux ferrants. La plaque frontale est encore usitée aujourd'hui en divers pays, notamment en Savoie et en Italie, où elle représente un Saint-Sacrement.

M. Charvet donne le dessin (planche 3) de trois plaques muletières où figure un évêque tenant de la main gauche une crosse et de l'autre un objet dont l'attribution est incertaine. M. Charvet voit dans les nos 1 et 2 un *ombrellino* ou parasol de commandement et dans le no 3 une flèche ou un *ombrellino* replié, d'une facture maladroite. Nous ne partageons point cet avis, exposé d'ailleurs sous une forme hypothétique. Ces personnages me paraissent représenter tous trois S. Éloi qui, comme patron des industries métallurgiques, est caractérisé par un instrument en fer. Si je ne me trompe, d'un côté est une espèce de pioche ou de houe ; de l'autre, c'est une pique. Ces attributs n'auraient rien de surprenant, car il arrive souvent qu'on caractérise les multiples patronages de S. Éloi par une enclume, un marteau, un pied de cerf ferré, un fer à cheval, un reliquaire, un vase, en un mot par un instrument ou un produit quelconque de l'art métallurgique.

**Société archéologique de la Charente.** — Son dernier Bulletin (Ve série, tome IV) contient la suite de l'*Exploration archéologique du département de la Charente* par M. Lièvre. Il ne s'agit que d'un seul canton, celui de Mansle, mais il est riche en monuments religieux et civils, aussi bien qu'en antiquités celtiques. Cellefrouin est célèbre par le fanal du XIIe siècle érigé dans son cimetière : c'est un des plus beaux et des mieux conservés de France. Il a, du sol au sommet de la croix, à peu près douze mètres de hauteur, et se compose d'un soutènement à gradins, d'un socle, d'un faisceau de huit colonnes et d'un sommet conique dentelé. A trois mètres au-dessus de la plateforme circulaire formée par le soutènement, est une petite porte, à partir de laquelle l'édicule est creux jusqu'aux deux tiers environ du cône, qui est lui-même, à sa naissance, percé de petites fenêtres regardant aux quatre points cardinaux de l'horizon. A l'intérieur on voit encore une partie de l'armature en fer destinée à retenir la corde au moyen de laquelle on hissait la lampe jusqu'au niveau de ces lucarnes. Nous avons publié le dessin de cette *lanterne des morts* dans le tome VIII de la *Revue de l'art chrétien*, p. 300.

— Les anciennes minutes de notaires sont très utiles à explorer, non seulement pour l'histoire locale, mais pour celle des arts. C'est ce qui résulte des *Documents inédits* publiés par M. P. de Fleury, *pour servir à l'histoire des arts en Angoumois.* On y trouve deux contrats d'apprentissage artistique et de nombreux marchés du XVIIe siècle relatifs à l'orfèvrerie religieuse, à l'architecture, à la sculpture sur pierre et sur bois, à la peinture décorative, à la broderie, à la tapisserie et à la facture des orgues.

**Société des antiquaires de l'Ouest.** — Il n'y a point de Bulletin de cette Société où il ne soit question des découvertes archéologiques faites par le R. P. Camille de la Croix, de la compagnie de Jésus. Une des plus importantes de toutes est assurément celle des ruines de Sanxay, à trente kilomètres de Poitiers. Les publications de la Société des antiquaires de

l'Ouest ne parvenant qu'à un nombre limité de lecteurs, M. J. Berthelé, archiviste du département des Deux-Sèvres, a eu l'heureuse pensée de résumer ces travaux, ces communications et ces comptes rendus dans une brochure intitulée: *Quelques notes sur les fouilles du P. de la Croix à Sanxay.*

Un plan dressé par l'explorateur lui-même aide à comprendre les descriptions de ce nouveau Pompéi.

Le savant jésuite a découvert successivement à Sanxay un temple, un balnéaire et ses dépendances, des hôtelleries et un théâtre. Le temple, évidemment païen, de la fin du premier siècle ou du commencement du second, présente une forme inconnue jusqu'ici dans les Gaules. Ce vaste monument cruciforme paraît avoir été consumé par les flammes, au Ve siècle. Les thermes, beaucoup mieux conservés, couvrent une superficie de deux hectares, et, dans leur état actuel de déblaiement, présentent une hauteur moyenne de quatre à cinq mètres. Les hôtelleries qui occupaient une surface de trois hectares, prouvent que c'était là un rendez-vous considérable de voyageurs. Le théâtre, l'un des plus vastes que l'on connaisse, présente une scène, non pas en hémicycle, mais complètement circulaire, ce qui amène le P. de la Croix à penser que ce monument avait une double destination, et qu'il était consacré tantôt à des représentations scéniques proprement dites, tantôt à des jeux hippiques, pour lesquels il était indispensable de donner à la scène une forme circulaire.

Le P. de la Croix ayant communiqué les résultats de ses découvertes à l'Institut, au Congrès de la Sorbonne, à la Société des Antiquaires de France, à celle de l'Ouest, etc., un certain nombre de savants ont visité ces ruines, et, comme il fallait s'y attendre, ont émis des opinions différentes de celles du P. de la Croix.

M. Lisch, inspecteur-général des monuments historiques, ne voit à Sanxay qu'une ville d'eau, une station thermale, une sorte de Vichy gaulois; le temple ne serait qu'un château d'eau. M. Ferdinand Delannoy renverse ces hypothèses en montrant que les eaux de Sanxay n'ont jamais été minérales, que l'édifice monumental est bien un temple dédié à Apollon; il croit reconnaître à Sanxay une station balnéaire où on aurait été chercher des procédés perfectionnés d'hydrothérapie et aussi l'assistance de divinités médicales.

La théorie du P. de la Croix, acceptée par des archéologues éminents comme M. Jules Quicherat et M. Alex. Bertrand, consiste à voir à Sanxay le lieu d'assemblée de la tribu des Pictons à l'époque gauloise et gallo-romaine. D'après lui, « c'est là que se passait chaque année, avant la conquête de la Gaule, l'élection des délégués qui devaient représenter la tribu à l'assemblée générale du pays des Carnutes. C'est là que se célébraient les grandes fêtes du culte national ; on y venait en pèlerinage de toute la tribu. C'était le centre de la vie politique et religieuse des Pictons. Les Romains, au lieu de supprimer brutalement ces *états* de la Gaule indépendante, eurent l'habileté de les tourner à leur profit; ils en transformèrent peu à peu le caractère ; ils organisèrent des fêtes dans le lieu adopté depuis des siècles par les Pictons. Les anciennes réunions politiques de l'époque de l'indépendance finirent, durant la période gallo-romaine, par n'être plus que des assemblées de religion et de plaisir. »

Tous les archéologues espèrent que le gouvernement achètera ces ruines de Sanxay qui intéressent tout à la fois l'art, l'histoire et la religion de nos ancêtres. M. Berthelé émet un autre vœu tout aussi légitime, en disant que l'État devrait prodiguer ses encouragements à cet intrépide archéologue qui a exécuté toutes ces fouilles à ses frais personnels. Oui, sans doute, et, à toute autre époque, cela serait fait depuis longtemps; mais le P. de la Croix est un jésuite et comme le dit l'auteur de la brochure que nous venons d'analyser, n'est-ce pas « comme architecte belge en mission archéologique qu'il est actuellement TOLÉRÉ en France ? »

**L'Académie Française**, sur la proposition de M. Gounod, a adopté pour programme du concours Bordin (1885), le sujet suivant :

Des mélodies populaires et des chansons en France depuis le commencement du XVIe siècle jusqu'à la fin du XVIIIe. En résumer l'histoire, en définir les caractères et les différentes formes au point de vue musical, et déterminer le rôle qu'elles ont joué dans la musique religieuse et profane.

**Société historique de Tournai.** — Dans la séance d'août 1882, M. L. Cloquet a lu une notice sur l'église paroissiale de Saint-Nicolas à Tournai. L'ensemble du vaisseau, d'une architecture irrégulière, remonte au XIIIe siècle. Deux tourelles placées en encorbellement aux flancs du pignon de la façade principale lui donnent un certain cachet, particulier au style tournaisien, qu'on remarque le long des rives de l'Escaut ; un gigantesque *oculus* inonde de lumière une grande voûte en berceau, dont on menace, paraît-il, de cacher les magnifiques lambris sous un plafond.

Espérons qu'on ne commettra point cet acte de vandalisme, précisément au moment où, dans d'autres églises, un goût éclairé fait disparaître les plafonds de plâtre pour dégager les anciennes voûtes apparentes. La chapelle Notre-Dame, addition du XVe siècle, offre de gracieux détails d'architecture. En compulsant les comptes de l'église, M. Cloquet a pu fournir, dans son excel-

lente notice, de nombreux renseignements sur les œuvres d'art qui ont disparu de Saint-Nicolas de Tournai. Nous trouvons là comme ailleurs cette inintelligence du passé, cet esprit de destruction, cette rage de changement, qui s'abritent sous les prétextes mensongers d'embellissement et de restauration. J. C.

*La Société littéraire et historique de Tournai* vient de publier le tome 17 de ses Mémoires. Voici la table des matières de ce volume : *Chartes françaises du Tournaisis*, par M. d'Herbomez ; *Notice sur la vie et les œuvres de M. A. C. Chotin*, par M. l'abbé Vos ; *Notice sur l'église paroissiale de Sainte-Marguerite*, par le même auteur. *Barthélemy du Mortier et ses œuvres*, par M. Desmazières; *Notice sur le village de Watripont*, par M. Bernier; *Troubles à Tournai, (1422-1430)* par M. A. de la Grange; *Notice sur l'église paroissiale de Saint-Nicolas*, par M. Cloquet; *Notice sur l'église paroissiale de Sainte-Marie-Magdeleine*, par le même auteur.

Ces différents travaux sont les résultats de recherches approfondies sur l'histoire et les monuments du Tournaisis. Au point de vue des études sur l'art de cette contrée, on remarque la notice sur l'église paroissiale de Sainte-Marguerite, par M. l'abbé Vos, travail très consciencieux et détaillé ; mais les deux notices de M. Cloquet sur les églises Saint-Nicolas et Sainte-Magdeleine, sont particulièrement intéressantes. Il s'agit d'abord de deux des monuments de la ville de Tournai qui méritent le plus l'attention de l'archéologue chrétien. Il vient d'être rendu compte de l'étude consacrée à l'église Saint-Nicolas. L'auteur entre également dans des détails très circonstanciés en ce qui concerne l'architecture de l'église Sainte-Marie-Magdeleine et son mobilier dont peu de chose est parvenu jusqu'à nous, mais qui autrefois était d'une grande richesse. Les œuvres d'orfèvrerie, de dinanderie, de peinture se trouvaient en abondance dans les églises de Tournai, et notamment dans celles auxquelles M. Cloquet a consacré ces deux notices.

Suivant la méthode adoptée déjà par cet archéologue dans sa monographie de l'église Saint-Jacques de la même ville, il ne s'en tient pas à ce qui a déjà été écrit et imprimé sur les monuments, objets de ses études. Ce qui donne une valeur très grande à ses recherches, c'est qu'elles sont faites dans les comptes et les documents authentiques des églises. Celles-ci paraissent, en général, avoir conservé des archives qui, jusqu'à présent, n'ont été que peu explorées. C'est grâce à ces sources abondantes que M. Cloquet a pu enrichir l'histoire de l'art du Tournaisis, de bon nombre de noms d'artistes peintres, tailleurs d'images, orfèvres et fondeurs en cuivre, inconnus avant lui. Il nous fait connaître aussi une partie de leurs travaux dans les monuments cités. S'il en est bien peu de ceux-ci qui soient parvenus jusqu'à nous, ces renseignements n'en font pas moins revivre dans notre esprit un passé brillant au point de vue de la culture des arts, et qui n'a pas encore été mis en lumière comme il mériterait de l'être.

La ville de Tournai a, mieux que la plupart des autres villes de Belgique, su conserver ses monuments les plus remarquables. Elle profite d'un autre côté, dans une large mesure, de ce goût pour les recherches approfondies basées sur l'étude des sources inexplorées et des archives de toute nature, qui s'est emparé des esprits studieux et dont les résultats pour l'histoire sont inappréciables.

C'est ainsi que M. A. Pinchart, chef de section aux archives du royaume, a publié dans les BULLETINS DE L'ACADÉMIE ROYALE DE BELGIQUE, un travail très important au point de vue que nous venons de signaler.

Sous le titre de: *Quelques artistes et quelques artisans de Tournai des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, il a réuni un très grand nombre d'extraits des documents conservés au dépôt des archives de la ville de Tournai. Les recherches du savant archiviste avaient, il y a quelques années, été dirigées vers un but déterminé : celui d'éclairer de renseignements nouveaux la biographie de Roger de la Pasture, dit Van der Weyden, l'auteur de l'incomparable polyptique de l'hôpital de Beaune. Ces recherches, dont le résultat a été publié en 1867, dans les *Bulletins des commissions royales d'art et d'archéologie*, n'ont assurément pas été infructueuses. Les notes publiées aujourd'hui, sans se rapporter à une illustration de premier ordre, offrent une ample moisson de renseignements de toute nature, sur les artistes et leurs travaux au cours des trois siècles auxquels se rapportent les archives. Au nombre des documents les plus intéressants dont M. Pinchart donne le texte à peu près *in extenso* se trouve le contrat retrouvé il y a longtemps aux archives départementales du Nord, à Lille, passé le dimanche de la Chandeleur de l'an 1338, entre deux mandataires de Mademoiselle de Louvain et le sculpteur Guillaume du Gardin, pour l'exécution d'un tombeau à ériger à la mémoire de l'aïeul et du frère cadet de cette dame dans l'église des Frères Mineurs de Bruxelles. Le mausolée devait être traité avec toutes les ressources de l'art que comportait l'époque, la dame qui descendait de Henri I^er duc de Lotharingie et de Brabant, voulant faire les choses conformément à son rang. Aussi, le contrat qui entre dans des détails minutieux sur l'ordonnance du tombeau, sur les matériaux à employer, les figures et les emblèmes à y introduire

et même la polychromie dont il devait être revêtu, est d'un grand intérêt.

On trouve d'ailleurs dans ce travail un grand nombre de renseignements sur les artistes de Tournai, tailleurs d'images, orfèvres, peintres, verriers etc. dont les noms sont donnés, quelquefois avec des détails assez circonstanciés sur les ouvrages cités dans les documents.

Ces sortes de publications sont précieuses et chacune d'elles avance le moment où il sera possible de faire d'une manière définitive l'histoire des arts dans les régions où des écoles se sont fondées et développées pendant plusieurs siècles.

J. H.

**La Commission royale d'histoire de Belgique** vient d'adresser son rapport à M. le ministre de l'intérieur sur le résultat de ses travaux en 1882. Ce document, après avoir donné à un de ses membres défunts, M. Edm. Poullet, le souvenir que ses qualités éminentes méritaient, annonce que M. Ch. Piot a été désigné pour le remplacer et continuer la publication de la *Correspondance du Cardinal Granvelle.* Le rapport énumère ensuite les travaux historiques publiés par ses membres.

M. Kervyn, pour recueillir les documents propres à faire connaître avec certitude les rapports qu'il y eut entre les Pays-Bas et la Grande-Bretagne pendant nos luttes du XVI^e siècle, a exploré les collections du *Record-Office* de Londres et les archives du royaume à Bruxelles. Le résultat de ses recherches vient de paraître. Le premier volume des *Relations* se compose de 413 pièces.

M. Alphonse Wauters a donné une nouvelle série, la troisième, d'analectes de diplomatique, comprenant quarante-huit actes inédits des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles.

M. Charles Piot a présenté des analyses de vingt-six ouvrages publiés à l'étranger et dans lesquels se trouvent des faits ou des documents relatifs à l'histoire de Belgique.

M. Léopold Devillers a communiqué une notice portant pour titre *Le Hainaut sous la régence de Maximilien d'Autriche*, et M. le comte O. de Gourgaut a adressé à la Commission une collection de cinquante-cinq pièces tirées du cartulaire de l'abbaye de Saint-Nicaise, à Reims.

Il faut mentionner encore une notice de M. Emmanuel Pasquet sur les documents, se rapportant à la Belgique, qui se trouvent dans les bibliothèques des royaumes scandinaves et deux communications de M. Louis Galesloot, l'une intitulée : *L'Avocat Vonck devant le conseil de Brabant;* l'autre, *Charles-Quint et les États de Brabant en 1549.*

**Commission d'art et d'archéologie de Belgique.** Ses Bulletins contiennent des travaux d'un vif intérêt. La Bibliothèque royale de Bruxelles est riche en manuscrits à miniatures, dont les auteurs sont presque tous inconnus. — Aux quelques noms découverts par MM. de Laborde, Delisle et Pinchart, M. le chan. Dehaisne a la bonne fortune d'en ajouter deux nouveaux : Jean le Tavernier, d'Audenarde, qui a exécuté les 95 miniatures des *Conquestes de Charlemaigne*, et Louis Liédet, né à Bruges, demeurant à Hesdin, auteur de la troisième partie de l'*Histoire du Haynau.* Il fait connaître aussi quelques hautelissiers bruxellois: Georges de Liere (1434), Michel Nyettens (1481), Pierre Scarnier (1501), Jean Dupont (1501), Pierre Van Aelst (1502 à 1521), Antoine de Lombeke (1517), Gabriel Van der Tommen (1521).

M. Schuermans donne une étude sur le *Diplôme militaire de Flémalle*, la dixième publication qui voit le jour depuis un an en Belgique ou à l'étranger sur ce curieux sujet.

On y trouve aussi une longue étude des *Grès limbourgeois*, par M. l'abbé Schmidt.—Une revue des *Maîtres flamands au musée de Naples*, par M. J. Rousseau.—Une reproduction photographique de la croix triomphale (XV^e siècle) et d'une Madone du XVI^e siècle appartenant à l'église d'Exel (Limbourg).

M. Van de Casteele a récemment découvert aux archives de l'État à Liège un dessin authentique du retable d'or dont Wibald orna l'église de Stavelot au XII^e siècle. — L'auteur de cette découverte accompagne son étude d'une dissertation de M. le chan. Reusens, qui incline à attribuer ce retable à Godefroy de Claire, de Huy, à qui on devrait aussi la châsse de S. Hadelin, à Visé.—Selon la remarque de l'éminent professeur de Louvain, notre collaborateur, c'est à ce retable de Stavelot qu'appartenaient deux remarquables médaillons émaillés que possède actuellement le prince de Hohenzollern-Sigmaringen et qui ont été reproduits dans les *Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande.* Signalons enfin une notice de M. Ed. Van Even sur le reliquaire de S. Hubert, conservé à St-Jacques de Louvain (XV^e siècle) et sur l'orfèvre qui l'a exécuté, Josse Pauwels.

**Cercle archéologique de Mons.** A la dernière séance (20 février), M. Larsimont a envoyé une note sur le château et l'église de Trazegnies. — M. de Malapart-du-Mont a communiqué l'épitaphe rimée de Pierard de Malapart. — M. de Villers-Grandchamps a transmis une note sur les de Moy, seigneurs de Chin. — M. C. de Bove a envoyé un écrit intitulé : *Un procès à la prévôté d'Elouges en 1728.* — M. de Villers a dé-

posé l'empreinte du sceau de Baudouin de Parfontaine (1288).—Enfin M. T. Bernier a communiqué le dessin du plus ancien sceau connu de la *ville libre* de Thuin (XIIIe siècle).

**Société archéologique de Nivelles.** Cette société récemment fondée a publié deux volumes.

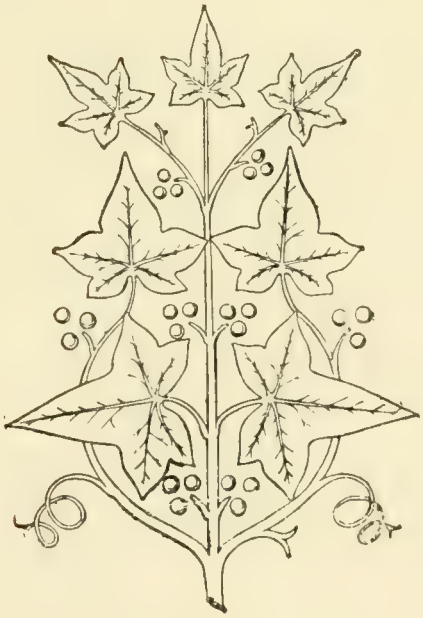
Le premier contient des études sur les découvertes préhistoriques de l'arrondissement, par M. le Dr Cloquet; sur Nivelles, son origine, ses splendeurs et sa décadence, par M. le Dr Lebon; sur S. Feuillien et son séjour à Nivelles, par M. l'abbé G. Jamart et sur le pignon méridional de Ste-Gertrude, par M. G. Helleputte.

On trouve dans le second, deux notices sur l'archéologie préhistorique, par le Dr Cloquet; des travaux sur le chapitre de Nivelles, par le Dr Lebon; et sur les anciennes gildes de Tireurs, par M. A. Hanon; sur la collégiale de Ste-Gertrude, par M. R. Carlier; sur un peigne liturgique du XIe siècle (dit de Ste-Gertrude), par M. le Dr Lebon ; et le cartulaire des Carmes.

Le Programme du concours de l'**Académie d'archéologie de Belgique,** à Anvers, porte :

Premier sujet : Prix 500 fr. — Un travail concernant l'archéologie de l'ancien comté de Hainaut. Le choix du sujet est abandonné à l'auteur. — Second sujet : 500 fr. — La biographie d'Abraham Ortélius. — Ce prix est fondé par le Congrès international de géographie. — Les réponses doivent être envoyées, franc de port, avant le 1er décembre 1883, à Anvers, 155, rue Léopold.

L. C.



# Bibliographie.

**Histoire dogmatique, liturgique et archéologique du Sacrement de Baptême,** par M. l'abbé Jules Corblet, Chanoine honoraire d'Amiens, chevalier de la Légion d'honneur, officier d'Académie, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, correspondant du ministère de l'instruction publique, etc, etc. 2 *magnifiques volumes in-8°, titre rouge et noir, de* IV-503 *et* 645 *pages* . . . . . 20 *fr.*

La presse religieuse a été unanime dans les éloges, bien mérités d'ailleurs, qu'elle a décernés à la publication que nous annonçons (1). Nous ne pouvons rester en retard vis-à-vis de notre zélé et savant directeur, auquel il nous est doux aussi de payer notre hommage de félicitations, car un pareil ouvrage fait le plus grand honneur à la science ecclésiastique et au clergé de France en particulier.

Nous avons là le prélude d'une série qui sera des plus intéressantes, *l'Histoire des Sacrements*, vaste conception qui suppose une foule de connaissances spéciales, en même temps que l'esprit de généralisation et de vulgarisation. La science est une chose excellente, mais comme on n'écrit pas exclusivement pour les savants de profession, qui sont en trop petit nombre, il importe essentiellement de la mettre à la portée de toutes les intelligences et de toutes les bourses. Ce qu'on a tenté avec succès pour les sciences physiques devient désormais nécessaire pour l'ecclésiologie.

*L'Histoire du Baptême* n'existait pas: elle a été créée de toutes pièces par l'auteur. Il y a là un travail opiniâtre de six années consécutives. J'admire sans doute les recherches innombrables et les lectures sans fin que cette histoire a provoquées : je m'étonne davantage qu'avec une telle abondance de matériaux, M. le chanoine Corblet n'ait pas été long. En effet, la narration est rapide et l'attention ne languit pas. On se sent entraîné et l'on a hâte d'arriver au bout, afin de savoir tant de choses qu'on est avide d'apprendre. La difficulté réelle était d'être concis et complet: elle a été vaincue. Tous les écrivains n'ont pas, tant s'en faut, cette double faculté de l'assimilation et de la condensation.

Je juge, d'ordinaire, un livre par son titre et sa table; s'ils sont réussis, l'ouvrage doit être bon. Le titre annonce le contenu, la table donne la méthode et le détail.

Le titre choisi est excellent: du premier coup-d'œil on saisit sans peine toute l'étendue du sujet. Qu'on en juge. Le mot *histoire* indique un ensemble où rien n'est omis; par conséquent, on passe successivement de l'origine du baptême et de son importance religieuse à ses diverses transformations et variations, non seulement dans l'Église catholique, mais encore dans les autres religions ou sectes et cela dans tous les temps et tous les lieux.

Cette *histoire* est *dogmatique* au premier chef : cela se comprend. Or par ce qualificatif, il faut entendre à la fois l'exposition du dogme et sa législation spéciale: *dogmatique* signifie donc ici *théologique* et *canonique* en même temps. Cette partie n'a pas été naturellement la plus développée, parce que le but à atteindre était autre et que les livres de théologie, dogmatique et morale, grands et petits, suffisent amplement au développement de la thèse catholique.

La liturgie tient une place principale dans le travail du chanoine Corblet, car si le dogme est immuable, la forme s'est modifiée dans le cours des siècles et la partie rituelle de l'administration du sacrement a toujours été une des préoccupations de l'Église, tant pour les prières que pour les cérémonies.

L'archéologie, qui de nos jours a été si intimement liée avec le dogme et le culte qu'elle explique et justifie, figure honorablement dans l'histoire baptismale. On sent que l'auteur est là vraiment sur son terrain de prédilection et la manière dont il en disserte ne peut que confirmer et même accroître l'autorité que lui ont value ses nombreux travaux archéologiques. Je citerai en preuve la façon magistrale dont il a tracé la physionomie propre des anciens baptistères et l'iconographie du baptême: ce dernier point de vue est entièrement nouveau et lui appartient personnellement. Il ne faut pas omettre non plus quantité de gravures représentant des monuments.

1. Je dois citer au premier rang les substantiels articles du chanoine Davin (dans le *Monde*) et de Mgr Chaillot (dans les *Analecta juris pontificii*).

Jetons maintenant un coup-d'œil sur la table, qui forme comme le résumé d'ensemble de toute la composition, avec ses détails multiples.

## Sommaire du premier Volume.

LIVRE I. — PROLÉGOMÈNES. — Ch. I: Dénominations du Baptême. Origine. Significations. Dénominations tirées de la matière du Baptême. — des effets du Baptême, — des cérémonies du Baptême, — du secret des mystères. Acceptions détournées du mot *Baptême*. — Ch. II: Des définitions du Baptême: orthodoxes, hétérodoxes. — Ch. III: Des divisions du Baptême. — Ch. IV: Des prophéties du Baptême. — Ch. V: Des figures du Baptême. — Ch. VI: Des rites analogues au Baptême. — Rites purificatoires du judaïsme, — du polythéisme, — de l'islamisme. — Rites particuliers des divers peuples: Europe, Asie, Afrique, Amérique. — Parodies du Baptême chrétien. Origine des anciennes ablutions purificatoires. De l'influence des anciens rites purificatoires sur le Baptême chrétien. — Ch. VII: Du Baptême de pénitence de S. Jean-Baptiste; institution et mode; lieux où il était conféré; effets; culte relatif au Baptême donné par S. Jean et reçu par JÉSUS-CHRIST, etc.

LIVRE II. — INSTITUTION DU BAPTÊME CHRÉTIEN.—Ch. I: De l'auteur de l'institution du Baptême. — Ch. II-IV: Époque de l'institution, —de l'obligation,—Baptêmes mentionnés et non mentionnés dans le Nouveau Testament.

LIVRE III.—DE LA NÉCESSITÉ DU BAPTÊME. — Ch. I: Nécessité du Baptême d'eau. — Ch. II : Des vrais équivalents du Baptême : Baptême de sang, de désir. — Ch. III: Faux équivalents du Baptême. — Ch. IV: Sort des enfants sans Baptême.

LIVRE IV.—DE LA MATIÈRE DU SACREMENT DE BAPTÊME. — Ch. I: Matières valides. Eau naturelle. Eau bénite. Puits d'églises. Matières non valides, douteuses; absence de matières. — Ch. II: De la matière éloignée du Baptême. Immersion. Infusion. Aspersion.

LIVRE V. — DE LA FORME DU BAPTÊME. — Ch. I-II: Notions générales. Antiquité de la forme usitée dans l'Église latine. — Ch. III : Formes valides du Baptême. Mention de la personnalité du ministre, du sujet, des personnes de la Trinité. Additions qui ne rendent pas la formule nulle. — Ch. IV-VII: Formes non valides, douteuses; absence de formes, forme conditionnelle.

LIVRE VI. — DES MINISTRES DU BAPTÊME. — Ch. I-IX: Ministres ordinaires du Baptême. L'Évêque. Le Prêtre. Catégories de ministres ordinaires. Des ministres extraordinaires. Baptême conféré par les laïques en général, par les femmes, par les sages-femmes, par le père ou la mère. Ministres hérétiques et schismatiques, païens, juifs, musulmans. Des ministres supranaturels; absence, pluralité des ministres, etc., etc.

LIVRE VII. — DES SUJETS DU BAPTÊME. — Ch. I: Des sujets aptes au Baptême. De quelques catégories d'enfants. Enfants des juifs et des infidèles, des hérétiques, des apostats et des impies. Enfants sortis en partie du sein de leur mère. Fœtus. Monstres. Adultes en général. Catégories particulières d'adultes. — Ch. II: Sujets ineptes au Baptême. Adultes et enfants déjà baptisés. Adultes et enfants morts. Êtres non humains.

LIVRE VIII. — DES EFFETS DU BAPTÊME. — Ch. I-IV: Effets sacramentels, sociaux, miraculeux; effets faussement attribués au Baptême.

LIVRE IX. — DE LA PRÉPARATION AU BAPTÊME. — Ch. I: Du catéchuménat dans les premiers âges de l'Église. Institution, durée, discipline, rites. Noms, réception, catégories, instructions, lieux de réunion des catéchumènes, *Capitoralium*. Du catéchuménat des temps modernes.

LIVRE X. — DE L'ÉPOQUE DU BAPTÊME. — Ch. I : Époque par rapport au jour de la collation. Jours officiels et heure de l'administration. — Ch. II : Époque du Baptême par rapport à l'âge. Adultes. Enfants.

## Sommaire du second volume.

LIVRE XI. — DES LIEUX DU BAPTÊME. — Ch. I : Fleuves, rivières, cours d'eau, fontaines, mer, étangs. — Ch. II. : *Baptistères :* nom, origine, durée et emplacement, architecture, mobilier et ornementation, prescriptions liturgiques, histoire et description d'un certain nombre de baptistères d'Europe, d'Orient et d'Amérique. — Ch. III : Des églises baptismales. — Ch. IV : *Des fonts baptismaux :* noms, matière et forme, emplacement, prescriptions liturgiques. Notes historiques et descriptives sur un certain nombre de fonts baptismaux des divers pays d'Europe et du Nouveau-Monde. — Ch. V : *De quelques lieux exceptionnels du Baptême :* catacombes, prisons, maisons particulières, oratoires privés et chapelles castrales.

LIVRE XII. — DES PARRAINS ET DES MARRAINES. — Ch. I : Origine de l'institution des parrains. — Ch. II-IX : Noms, nécessité liturgique, choix, fonctions et obligations, nombre, conditions requises, affinité spirituelle, cadeaux. — Ch. X : De quelques catégories spéciales de parrains.

LIVRE XIII. — DES NOMS DE BAPTÊME. — Ch. I-III : Origine, usage facultatif ou obligatoire.

Ch. IV : Sources des noms de Baptême et des prénoms anciens et modernes chez les nations chrétiennes. Noms tirés de l'Écriture, des croyances et fêtes chrétiennes, des vertus et des sentiments de piété, de l'hagiographie, de la mytholo-

gie et de l'histoire profane, de l'histoire naturelle et de l'agriculture, de la littérature, de la fantaisie et des opinions politiques, etc., etc. — Ch. V : Des prédilections nationales, provinciales, locales et familiales pour certains noms de Baptême et certains prénoms. — Ch. VI-XI : Altérations, transformations, pluralité, choix, époque et cérémonies de l'imposition des noms de Baptême.

LIVRE XIV. — RITES, CÉRÉMONIES ET COUTUMES DE L'ADMINISTRATION DU BAPTÊME. — Ch. I : Rites, cérémonies et coutumes qui *précèdent* ou *précédaient* jadis l'administration du Baptême.— Ch. II : Rites, cérémonies et coutumes, qui *accompagnent* ou *accompagnaient* jadis l'administration du Baptême.—Ch. III : Cérémonies, rites et coutumes qui *suivent* ou *suivaient* jadis l'administration du Baptême. — Ch. IV : Des repas de Baptême. — Ch. V-VI : Rites spéciaux. Ondoiement. Cérémonies abrégées. Cérémonies suppléées.

LIVRE XV. — DES REGISTRES, DES ACTES ET DES EXTRAITS DE BAPTÊME.

LIVRE XVI. — DES RELEVAILLES.

LIVRE XVII. — DU RENOUVELLEMENT DES ŒUX DU BAPTÊME.

LIVRE XVIII. — ICONOGRAPHIE DU BAPTÊME. — Ch. I : Des figures du Baptême. — Ch. II : Représentation du Baptême donné par saint Jean. Peintures des premiers siècles et du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes. Mosaïques. Émaux. Vitraux peints. Dessins. Gravures. Sculptures. Orfèvrerie. Tapisseries et broderies. — Ch. III : Représentation du sacrement de Baptême en général et de divers Baptêmes particuliers. Baptême du centenier Corneille, de l'eunuque, de la reine de Candace, de Constantin, de S. Augustin, de Clovis, etc. Représentations modernes.

LIVRE XIX. — BIBLIOGRAPHIE DE L'HISTOIRE DOGMATIQUE, LITURGIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DU BAPTÊME. — Ch. I-II : Ouvrages des douze premiers siècles, *exclusivement* relatifs au Baptême. — Ouvrages *spéciaux*. Livres latins, français, anglais, allemands, hollandais, suédois, italiens et espagnols.

Je ne dirai que deux mots de cette table des matières : elle est méthodique et lucide, donnant toute facilité de recourir au texte. Son dernier chapitre n'est pas le moins curieux, et que de recherches, souvent infructueuses, il épargnera ! L'*index bibliographique* de tous les ouvrages spécialement consacrés au baptême rendra un service journalier aux écrivains.

Les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* avaient eu, par de fréquents extraits, depuis quelques années, la primeur de l'ouvrage : la table leur montre que l'avant-goût qu'ils ont pu en prendre les oblige maintenant à aller plus loin. Des sections, même complètes, ne dispensent pas de l'ouvrage lui-même qui présente un tout pour ainsi dire indivisible.

Je me permettrai, en finissant, de formuler quelques vœux qui prouveront à mon docte ami que je n'ai pas pour lui une estime purement platonique. D'abord un troisième volume est indispensable : il s'intitulerait *Documents* et renfermerait toutes les pièces rares, curieuses, originales, inédites, que le texte signale, mais ne reproduit pas. On a besoin d'avoir sous la main ces *instruments*, dispersés un peu partout. J'insiste sur deux points en particulier. La collection rituelle faite par dom Martène sera avantageusement révisée et complétée par d'autres manuscrits, meilleurs, plus intéressants ou plus vieux. Pertz, avec ses *Monumenta historica*, qui sont une si précieuse ressource pour l'érudition, fournira un chapitre des plus attachants sur le rit ambrosien primitif, où les archéologues trouveront aussi à prendre, entre autres sur la signification symbolique du chrisme. Les manuscrits du chapitre de Monza devront aussi être mis à contribution.

Je demanderai, en second lieu, que l'ouvrage fût réduit à un in-12, qui prendrait rang dans la bibliothèque des *classiques chrétiens*. Ce petit volume, qui parachèverait l'instruction ébauchée au catéchisme de persévérance, resterait dans les familles pour apprendre à tous ce qu'ils ignorent du premier des sacrements.

Enfin, pourquoi, dans les séminaires, ne lirait-on pas au réfectoire, à la suite de *l'Histoire ecclésiastique* qui est de tradition, *l'Histoire du Baptême* qui édifierait et instruirait les aspirants au sacerdoce, et leur donnerait le goût des recherches sérieuses et utiles?

X. BARBIER DE MONTAULT.

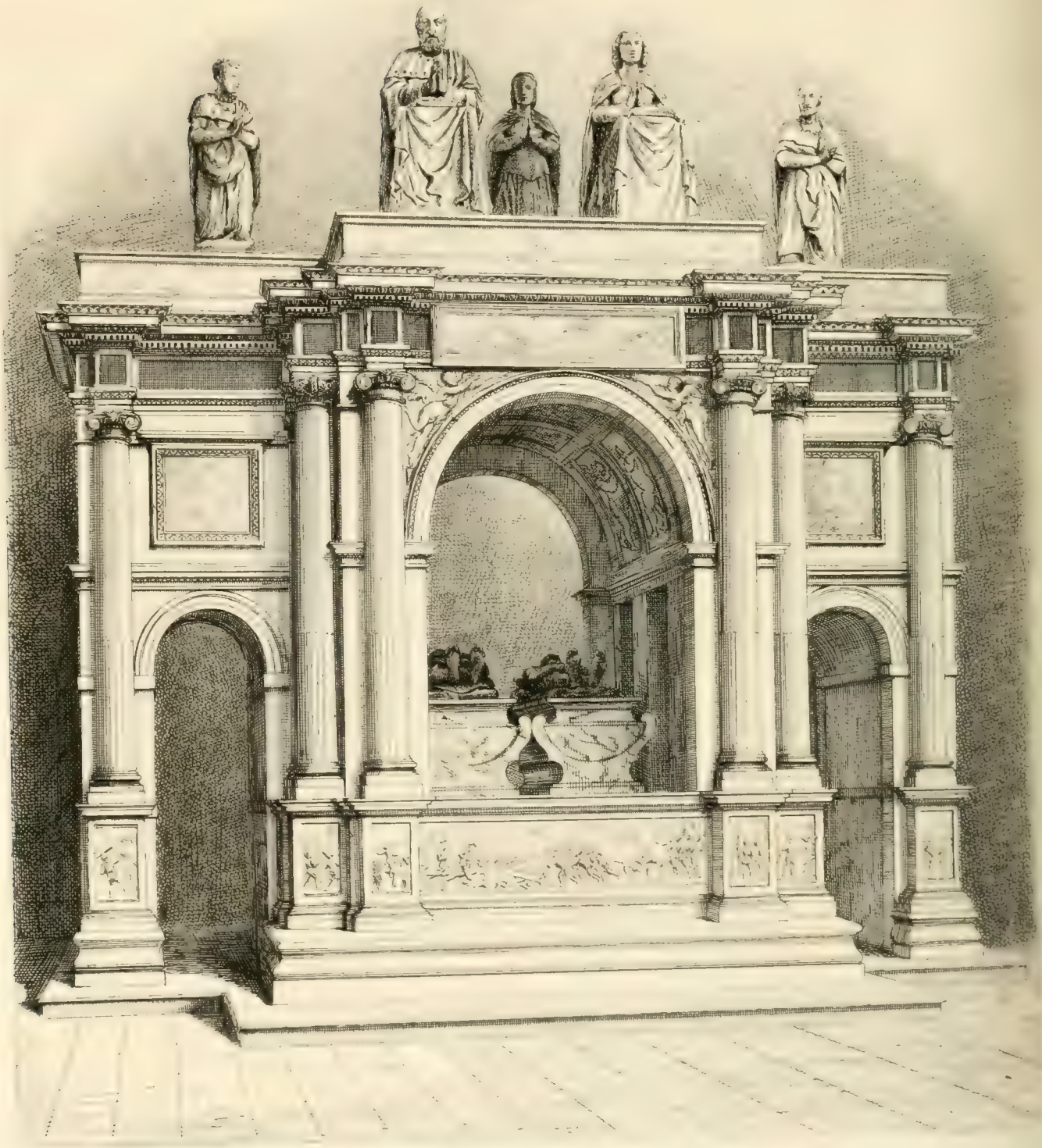
---

**La Renaissance en France**, par LÉON PALUSTRE ; illustrations sous la direction de Eugène Sadoux (Paris, Quantin). 7e et 8e livr. *Ile de France* (1).

Le département de la Seine, en raison de son importance exceptionnelle, comprend deux livraisons, trop bien fournies pour qu'il soit possible d'entrer, à leur sujet, dans des considérations esthétiques ou archéologiques. Je me contenterai donc, pour cette fois du moins, de dresser la table des monuments décrits et figurés, en ajoutant, complément nécessaire, leur date d'exécution et les noms des artistes dont ils sont la gloire. Ce sommaire, malgré sa sécheresse, aura encore son intérêt pratique.

Les œuvres d'art qui remplissent la 7e livraison

1. Nous donnons ci-contre, à titre de spécimen de l'illustration de cet ouvrage, une planche représentant *le Tombeau des Médicis*.



Tombeau de Francois Ir à l'Abbaye Saint-Denis.

sont au nombre de huit: château, vitraux, chapelles, tombeaux, colonne funèbre.

Du *château de Saint-Maur*, il n'existe plus que le souvenir. Le cardinal du Bellay, évêque de Paris, en confia l'exécution, en 1540, à Philibert de l'Orme, qui consentit malheureusement à en modifier le plan primitif pour satisfaire au caprice de Catherine de Médicis, lorsqu'elle en devint propriétaire.

*Chapelle du château de Vincennes :* voûtes, de style gothique, élevées par Philibert de l'Orme, de 1531 à 1556; cinq grandes fenêtres absidales, historiées par Jean Cousin de scènes apocalyptiques.

*A l'Abbaye de St-Denis*, renommée par la sépulture des rois de France, tombeaux de Charles VIII, Louis XII, François Ier et Henri II. Le tombeau de Charles VIII, qui inaugura un genre nouveau, était signé du nom de Paganino de Modène: OPVS PAGANINI MVTINENSIS. Celui de Louis XII (1517-1531) est l'œuvre collective de trois artistes florentins, établis à Tours, Jean Juste, Antoine Juste et Juste de Juste. Philibert de l'Orme a dessiné le mausolée de François Ier, que Pierre Bontemps a sculpté (1549-1552). Pierre Lescot fut l'architecte du tombeau de Henri II, qu'ornementèrent de leurs belles sculptures Ponce Jacquieu, Germain Pilon, Dominique Florentin et Jérôme della Robbia.

La chapelle des Valois, annexée à la basilique de St-Denis par Catherine de Médicis pour recevoir la dépouille mortelle de son époux et de leurs descendants, fut commencée en 1560; en 1584, elle n'était pas encore achevée. Son état de dégradation obligea Louis XV à la faire démolir. Pierre Lescot, Jean Bullant et Baptiste Androuet du Cerceau en furent successivement les architectes.

Du vivant du cardinal Louis de Bourbon, abbé commendataire, les bénédictins de St-Denis dressèrent sur une colonne, chef-d'œuvre de grâce, sa statue *priante* (1529).

La huitième livraison, exclusivement consacrée à Paris, comprend l'étude raisonnée, au double point de vue des textes et de l'art, de quinze monuments, qui se répartissent ainsi :

*Hôtel de Ville*, œuvre de Pierre Guillain et de Pierre Chambiges, non de Dominique de Cortone, dit le *Boccador*, qui ne fut que *maître charpentier* (1533, règne de François I).

*Eglise St-Eustache*, non encore du Boccador, mais de Pierre Lemercier, commencée en 1532 et achevée en 1629 par son petit-fils Charles David, qui y reçut la sépulture. Un seul mot peint cette colossale entreprise : « Église moderne dans le goût du moyen âge. »

*Église St-Merry*, édifiée de 1520 à 1530 dans le style flamboyant.

*Chapelle de la Vierge*, à St-Gervais, par les frères Jacquot, qui ont exécuté un véritable tour de force dans la couronne pendant de la voûte (1530).

*Nef de St-Étienne du Mont*, construction bizarre (1552).

*St-Nicolas des Champs*, chœur d'ordre dorique et porte latérale, imitée d'un arc de triomphe dessiné par Philibert de l'Orme (1576-1581).

*Vitraux*, à St-Merry, St-Paul, St-Étienne du Mont et St-Gervais, où l'on admire le *Jugement de Salomon* par Jean Cousin.

*Église des Célestins*, remarquable autrefois par ses monuments funèbres qui la transformaient, dit Millin, en un véritable atelier de sculpteur. Tombeaux de Guillaume de Rochefort (buste du défunt, à l'Ecole des Beaux-Arts), de Valentine de Milan (1504, à St-Denis), de Renée d'Orléans (*ibidem*), de l'amiral Chabot, sculpté par Jean Cousin (1544, au Louvre); le groupe des trois Grâces supportant le cœur de Henri II, œuvre hors ligne de Germain Pilon; colonne du cœur de François II, par Jean Picart (à St-Denis) ; colonne torse pour le cœur d'Anne de Montmorency (1573, au Louvre).

*Chapelle de Philippe de Commynes*, aux Augustins: débris dans la cour de l'École des Beaux-Arts (1506); chaire, exécutée en 1588 par des élèves de Pilon.

*Tombeau du cardinal de Birague* (1584), transporté de Ste-Catherine-du-Val-des-Ecoliers au Musée du Louvre.

*Châsse de Ste Geneviève*, supportée par quatre vierges sages, œuvre très estimée de Germain Pilon.

*St-Germain l'Auxerrois :* jubé, construit par Pierre Lescot, ornementé par Jean Goujon; une partie des statues et bas-reliefs se voit au Louvre (1541-1544).

*Retable d'autel* (1549), autrefois à St-Merry, maintenant au Musée de la ville de Paris.

*Palais du Louvre*, commencé par François Ier (1540), qui y employa Pierre Lescot et Jean Goujon : de ce dernier sont les quatre cariatides de la grande salle, proclamées souvent le « chef-d'œuvre de l'art français », à la Renaissance.

*Galeries du Louvre*, commencées par Pierre Chambiges (1564) et achevées par Thibaut Métezeau (1596).

*Tuileries*, Catherine de Médicis choisit pour architecte Philibert de l'Orme (1564), auquel succédèrent pour l'achèvement Jean Bullant (1570) et Jacques Androuet du Cerceau (sous Henri IV).

*Hôtel de Soissons* (1572), bâti par Jean Bullant: il n'en reste plus qu'une colonne commémorative du deuil de Catherine de Médicis, qui a été conservée à la Halle aux blés.

*Hôtel Carnavalet* (1544), entreprise commune de Pierre Lescot et de Jean Goujon.

*Fontaine des Innocents*, tout entière de Jean Goujon, architecture et sculpture: on admire surtout les nymphes, décoration un peu trop païenne pour un cimetière.

*Château de Madrid*, construit en 1528 par Pierre Gadier, « maistre de l'œuvre de l'église de Tours, » continué par Gatien François (1531) et achevé par son fils Jean (1560). Jérôme della Robbia avait orné l'extérieur de terres émaillées et Pierre Courtois de grandes plaques d'émail, dont neuf subsistent au Musée de Cluny.

Tous ces monuments de l'art français revivent dans les belles planches de M. Sadoux, qui, grâce à son burin si fin et si exact, permet d'en apprécier toutes les beautés et les délicatesses.

X. BARBIER DE MONTAULT.

## Glossaire archéologique du Moyen Age et de la Renaissance, par VICTOR GAY.

M. le chanoine Corblet a relevé précédemment quelques erreurs du premier fascicule du *Glossaire archéologique*. Comme il a été question de réimprimer ce premier fascicule, on me permettra, dans l'intérêt du lecteur, de fournir quelques indications pour le compléter utilement au point de vue purement ecclésiologique. Je fais allusion à la fois aux textes, aux inventaires et aux monuments.

ARDOISE : on s'en est servi en Anjou pour bâtir, pour faire des cadrans, des tables, des dalles tumulaires et des autels portatifs ; à la cathédrale de Tours, elle a été employée comme fond pour faire ressortir les sculptures de pierre blanche, et ailleurs, comme ornement de placage et carreaux de pavement.

AMBRE. Il était essentiel de reproduire ou de citer la belle coupe cimetériale du musée du Vatican, qui est unique en son genre.

AUTOUR : Bertolotti l'a rencontré dans les comptes du palais apostolique comme oiseau de chasse.

ASPIC, animal symbolique que foule souvent le CHRIST ou son vicaire sur terre, par exemple au trône du pape à St-Jean de Latran.

ABSOLUTION, donnée par le prêtre dans le sacrement de pénitence. — Pourquoi avoir omis les croix d'absolution trouvées dans les tombes ?

ABSOUTE, faite autour du catafalque ou de la bière.

AMICT, pas une seule représentation d'*amict paré* ni d'amict porté sur la tête.

AMANDE: forme de l'auréole expliquée symboliquement ; objet pendant à une étoffe, mentionné par Anastase le bibliothécaire, qui semble totalement inconnu à l'auteur.

AIGUILLETTES : il fallait terminer les citations par le texte de Molière et donner une figure que pour le XVI^e siècle, eussent fournie les belles tapisseries de *Monza*.

AIGUE-MARINE, sous ses noms divers.

AMÉTHYSTE : usage et symbolisme.

ARRAS : indiquer que les tapisseries, en Italie, portent le nom significatif d'*Arazzi*.

ANGES, avec ou sans ailes, enlevant les âmes, tenant l'auréole, céroféraires, thuriféraires, portant les *armes* ou instruments de la passion, debout, à genoux, etc. soutenant des écussons, etc.

ANNONCIATION, à prendre dans Anastase.

AILES, des anges, des animaux symboliques ou fabuleux, des bâtiments.

AMOUR (Dieu d') : au XIII^e siècle, en France, roi couronné ; en Italie, le cupidon antique, nu et ailé.

ARBRES : les étoffes *ad arbores* d'Anastase.

ARBRE DE CIRE : dans Gerbert, miniature du XII^e siècle figurant le cierge pascal avec sa végétation.

ARBRE DE VIE : voir l'inventaire de Boniface VIII et le trésor d'Anagni.

AMPOULES : à ajouter celles en verre des trésors de Monza et de Ste-Croix de Poitiers (VI^e siècle), dont il eût été bon de donner un spécimen.

AFFIQUET, décrit mais non figuré.

ALLUMOIR, roseau pour allumer les cierges : voir les miniatures.

ARMOIRE, meuble, placard et tabernacle.

ARC : attribut du CHRIST, de Cupidon.

AUTEL : outre les autels *en boîte*, *fixes*, *encadrés*, il importait de signaler *l'autel-coffre*, qui contient tout ce qui est nécessaire à la messe et sur lequel on célèbre fermé. J'en ai parlé le premier, je crois, à propos d'un texte d'inventaire et de l'autel de voyage de Benoît XIV, dans la *Revue de l'art chrétien*.

A pour *aqua*, sur les burettes à eau.

ACHE (feuilles d') dans l'art héraldique.

AMIANTHE : au musée du Vatican, exhumé d'un tombeau antique.

ANE : Symbole de la paresse, de la Synagogue.

ALENÇON (point d') M. Le Breton en parlait dernièrement dans la *Gazette des beaux arts*.

AME : sous la forme d'une colombe, d'une flamme, d'un enfant. Dans les miniatures du XV^e siècle, David présente son âme à Dieu, au 1^er Dimanche d'Avent pour traduire les premiers mots de l'Introït *Ad te levavi animam meam, Deus meus*.

ARONDE : hirondelle, terme de métier.

ARTS : (les sept) libéraux, si populaires au moyen âge.

ANTENNE du *carrocio* ou pour l'étendard, comme sur la place St-Marc à Venise.

ALPHA, si fréquent jusque dans l'iconographie du moyen âge.

ALCORAN: ses versets sur les étoffes orientales.

AUTRUCHE: ses plumes, aux éventails du pape; son œuf, symbole de la Résurrection, à la cathédrale d'Angers.

ABLETTES, pêchées par le roi René.

ABLUTION des communiants : voir ce que j'en dis dans le *Bulletin monumental*, en traitant du *scyphus*.

ARMES DE LA PASSION, présentées sous forme héraldique et souvent enregistrées dans les inventaires.

ALPHABET : à la fin des livres imprimés, donnant la pagination ou la foliation, employé pour la notation musicale, tracé sur la cendre lors de la consécration d'une église, sur le mur pour apprendre à lire aux enfants.

ABBÉ, ABBESSE : donner leur signalement.

ANCRE, terme de marine, symbole de l'Espérance, marque de dignité, usitée en ferronnerie dans les constructions.

ACHELETTE ou ÉCHELETTE, clochette à main employée en tête des processions, du latin *squilla squilletta*.

AGNUS DEI ; prière liturgique qui fut farcie de tropes, comme le *Kyrie*, le *Gloria* et le *Sanctus*. — Dans les inventaires, signifie presque toujours, l'Agneau de Dieu. — Boîte pour le médaillon de cire, au musée de Narbonne (fin du XV^e siècle).

AIGUILLES. Les aiguilles de l'inventaire du St-Siège, en 1295, ne sont pas des *aiguilles à coudre*, mais ce qu'on nomme liturgiquement *épingles du pallium*.

ALEXANDRIE. Pour les tapis d'Alexandrie, voir ce qu'en a dit le commandeur de Rossi dans son *Bulletin*, où en est donnée une reproduction curieuse et, pour les tissus, les nombreux textes du *Liber pontificalis*.

ANCOLIE. Pourquoi ne pas en avoir donné un spécimen d'après les tapisseries et les miniatures?

AQUAMANILE. Les plus anciens ne sont-ils pas ceux décrits par Anastase ?

ANIMETTA, nom donné à la pale, dans les inventaires de Monza ; à la cathédrale d'Aoste, en Piémont, on trouve *anima*.

ARCHE, du latin *arca*, coffre aux objets précieux, coffre-fort, arche d'alliance, tombeau.

ARCHITECTE. Son sens primordial a été précisé par M. Palustre, dans la *Renaissance*, à propos de l'hôtel de ville de Paris.

ASTROLABE, pas le plus petit dessin d'un instrument souvent figuré.

AURICALQUE, encore Anastase passé sous silence.

AVE MARIA: nom de l'*Angelus*, au moyen âge, comme de nos jours, en Italie.

AFFICHE. La citation de l'inventaire de 1295 sera mieux à sa place au mot *nusca*, que personne n'ira chercher sous sa traduction peu exacte.

ABSOLU, se disait du Jeudi-Saint.

AOURÉE, appliqué à la croix et au Vendredi-saint.

ATEMPRANCE, pour *tempérance*.

ACOULE, arc boutant : Notre-Dame des Acoules, à Marseille.

ASTRES. Dans la liturgie : *Creator alme siderum;* dans les épitaphes : *evolavit* ad astra, *spiritus astra tenet*.

ACOTOIR, partie de la stalle.

ANIMAUX (les quatre) animaux symboliques.

ABEILLE, les fameuses abeilles de Tournay.

APOTRES, leur costume, leurs attributs, tenant un article du *Credo*, une croix de consécration ; symbolisés par douze lampes, douze cierges, douze colombes, douze brebis, douze sièges, etc. ; corporaux des apôtres, à Monza ; *Limina apostolorum*.

APOSTOLICUM, dit par Anastase d'une espèce de *thuribulum*.

Nous continuerons cette revue, quand la lettre B sera achevée.

X. BARBIER DE MONTAULT.

---

## Union centrale des arts décoratifs. Exposition rétrospective de 1882. *Le bois et les tissus*. Paris, Quantin, in-8° de 200 pages, 1 fr. 50.

Ces expositions rétrospectives, entreprises périodiquement par l'Union centrale des arts décoratifs au palais de l'Industrie à Paris, sont fort utiles pour le progrès de la science. Le livret peut servir même aux personnes qui ne les visitent pas.

Les objets sont exposés par groupes, sous le nom de chaque propriétaire, ce qui est sans doute plus flatteur pour lui, mais moins commode pour le visiteur et le spécialiste. Ainsi celui qui voudrait ne s'occuper que des chasubles, par exemple, devrait tout voir pour chercher ce qui lui convient. Quelle perte de temps ! Le classement par *genres* et, dans chaque section, par ordre *chronologique*, serait infiniment préférable.

Il y a une grande inégalité dans la rédaction. Certains articles sont trop courts, d'autres trop longs. De plus, les termes employés ne sont pas toujours exacts. Que signifie un *dessus de calice*, puisqu'on met sur le calice à l'autel jusqu'à cinq objets distincts : le *purificatoire*, la *patène*, *la pale*, *le voile* et la *bourse ?* Plus de précision ne gâterait rien. Pourquoi forger des mots nouveaux, quand notre langue est suffisamment riche ? *Crucification* pour *crucifixion* est tout simplement absurde. *Monstrance processionnelle* semblerait limiter l'usage de l'objet aux processions de la Fête-Dieu : ce serait exclure systématiquement et en mentant à l'histoire les *expositions*. L'iconographie manque aussi d'exactitude : une

sainte foulant aux pieds un roi, statue du XVe siècle, est généralement une sainte Catherine. Je ne comprends pas *l'Adoration de la Vierge :* est-ce la Vierge adorant l'enfant JÉSUS à sa naissance ? Un mot de plus et c'était clair. *Le Christ à la tiare* (XVIe siècle) ne peut être qu'un Père éternel en pape.

X. B. DE M.

---

## Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromo-litografiche con cenni storici e critici del commendatore GIO. BATTISTA DE ROSSI, con traduzione francese. Roma, libreria Spithover, 1882, fasc. XI, XII.

1. Cet article est le troisième que je consacre, dans la *Revue de l'art chrétien*, à ce grand et bel ouvrage, de format in-folio maximo. Mais, avant d'analyser les 11e et 12e livraisons qui viennent de paraître, je voudrais expliquer le titre, qui, à lui seul, est un programme.

L'épithète *cristiani* qualifie le substantif *musaici*, car il n'y a pas que des mosaïques chrétiennes dans les églises de Rome. On en voit de païennes à St-Antoine sur l'Esquilin, à Ste-Marie au Transtevère et à St-Césaire sur la voie Appienne. Les planches portent *musaici antichi*, qui est plus général et qui cependant convient parfaitement ici, puisque le plan adopté limite la publication au XVe siècle exclusivement. Ce sera donc l'histoire de la mosaïque *ecclésiastique* pendant la période *antique*, que l'on prolonge jusqu'à la *fin du moyen âge*.

Les mosaïques des églises de Rome sont de deux sortes : *mosaïques pariétaires*, en *cubes d'émail ; mosaïques de pavé* en marqueterie de *marbres divers*. L'ouvrage donne l'un et l'autre spécimens : cependant, en fait de pavages, nous n'avons encore que celui de la chapelle St-Zénon (IXe siècle), et trop de détails de celui de Ste-Marie Majeure (XIIe siècle). Je dis *trop*, car ce ne peut être qu'au détriment des autres qui sont très multipliés, par exemple, St-Jean de Latran, St-Laurent-hors-les-murs, St-Chrysogone, Ste-Marie au Transtevère (renouvelé), l'Archihôpital du Latran, Ste-Françoise Romaine, etc.

Je ne connais pas à Rome de mosaïque pariétaire du XVe siècle, mais il en existe du XVIe qui méritent attention, comme à Ste-Croix de Jérusalem, Ste-Marie de Lorette, la chapelle Grégorienne à St-Pierre du Vatican, *Scala cœli*, aux trois Fontaines etc. En poussant jusque-là, on eût fourni un ensemble complet ; mais il est toujours temps de revenir sur la décision première, surtout si les souscripteurs le sollicitent.

Le type des mosaïques de pavé ne varie pas pendant tout le moyen âge ; aussi se retrouve-t-il le même, à la fin du XVe siècle, dans les chambres Borgia et à la chapelle Sixtine. J'aurais donc demandé que l'on s'arrêtât seulement au seuil du XVIe siècle, où commence réellement l'époque moderne, dont l'archéologie n'a pas à s'occuper.

Les planches en couleur sont exécutées à Rome même, dans l'ancien établissement de la chromolithographie pontificale, devenu industrie particulière. Il y a là de riches modèles que devront consulter les ornemanistes, en quête de décors d'époques diverses.

Le texte, dû à la plume érudite du commandeur J. B. de Rossi, comprend deux parties : l'histoire de la mosaïque elle-même, c'est-à-dire sa date d'exécution et ses diverses restaurations ou même mutilations, et celle des personnages représentés, saints ou donateurs ; la critique archéologique, qui éclaire les points en litige et fixe les incertitudes. Nous aurions vu avec plaisir développer la partie descriptive, qui aurait amené de curieux détails sur les symboles, les costumes, etc.

La traduction est faite par un anglais, M. Henri Stevenson, qui, tant bien qu'il manie notre langue, laisse beaucoup à désirer sous le triple rapport de la construction de la phrase, de la propriété des termes et même de l'orthographe. Ainsi *ciborio* ne se traduit pas par *ciboire*, qui est un vase sacré, mais par *ciborium ; tabernacolo*, par *tabernacle*, quand il s'agit évidemment d'un *baldaquin ; abside* par *tribune*, puisque nous avons le mot *abside*, comme dans le grec, le latin et l'italien. On n'écrit pas plus *fantaisiste* par *ph* que *langage* avec un *u* avant le second *a*. La traduction gagnerait beaucoup à être faite ou du moins révisée par un Français.

Des quatre planches données aujourd'hui, deux reproduisent des mosaïques du IXe siècle, une du XIIe et une autre du XIIIe. Il eût été préférable pour l'étude de grouper ensemble quatre mosaïques Pascaliennes : Ste-Cécile, St-Zénon, Ste-Marie *in Dominica* et Ste-Praxède. Je le répète : l'archéologie vit de comparaison et il faut concentrer l'attention au lieu de l'éparpiller.

2. STE-CÉCILE AU TRANSTEVÈRE : *abside* (IXe siècle). Fond gros bleu. Dans les nuages, main de Dieu tenant une couronne au-dessus de la tête du Sauveur, debout au milieu des nuages, bénissant à la grecque : à sa droite S. Paul et Ste Cécile qui présente le pape Pascal, tenant, dans un pli de sa chasuble, l'église qu'il a reconstruite sous le vocable de la jeune martyre ; enfin un palmier avec le phénix ; à sa gauche, S. Pierre, S. Valérien, époux de Ste Cécile et Ste Agathe, une des patronnes du monastère fondé par Pascal Ier près de la basilique, puis un palmier.

Au bas de la conque absidale, l'Agneau divin, sur un monticule d'où sortent les quatre fleuves mystiques et douze brebis, venant en deux groupes des villes de Bethléem et Jérusalem.

Au-dessous, la dédicace de la mosaïque en vers latins, lettres d'or sur fond bleu. En bordure de l'arc, les produits des quatre saisons, aboutissant à un médaillon qui donne le monogramme du pape Pascal.

*Frise du portique* (XIIe siècle). Au milieu de rinceaux, bleus sur fond or ou or sur bleu, dans des médaillons, la croix, Ste Cécile, S. Valérien, Ste Agathe, S. Urbain, S. Lucius, S. Tiburce.

3. STE-PRAXÈDE : *Chapelle St-Zénon* (IXe siècle). A l'intérieur, à la voûte, sur fond d'or, quatre grands anges soutenant l'auréole bleue qui enveloppe le buste du Sauveur. Sur un des côtés, S. Pierre et S. Paul montrant le trône de Dieu ; vis-à-vis, la Vierge et S. Jean-Baptiste, au-dessus de la Transfiguration ; sur un autre côté, les trois apôtres S. Jean, S. André et S. Jacques ; en pendant, les trois vierges Agnès, Pudentienne et Praxède, tenant des couronnes perlées au-dessus de l'Agneau divin, debout sur un monticule, aux eaux duquel viennent se désaltérer quatre animaux.

La décoration se complète, toujours sur fond d'or, par la Vierge, entre les deux sœurs Praxède et Pudentienne ; près de la première, à droite, est représentée, avec le nimbe carré, Théodora, mère de Pascal Ier, qui avait sa sépulture dans cette chapelle ; par la Descente aux limbes et par une Vierge-mère, assistée encore des deux sœurs. Ce dernier tableau n'est pas antérieur au XIIe siècle.

4. St-JEAN DE LATRAN (XIIIe siècle). La mosaïque de l'abside de St-Jean de Latran, qui date de la fin du XIIIe siècle, a été descendue, il y a deux ans : on compte la replacer dans la nouvelle abside construite sur d'autres fondements, à quelque distance. M. de Rossi en parlera ultérieurement. A son défaut, écoutons un spécialiste M. Gerspach qui, après en avoir pris un estampage colorié, qui a figuré à l'exposition de Paris en 1878, puis au palais de l'Industrie dans l'exposition de l'Union Centrale des arts décoratifs, l'a décrite dans la *Gazette des Beaux-Arts* et, cette année même, dans l'ouvrage élémentaire intitulé *La Mosaïque.*

« Si maintenant, dit cet auteur, nous étudions dans la mosaïque de Saint-Jean la technique, c'est-à-dire la pratique matérielle de l'art du mosaïste, nous y trouvons d'utiles renseignements.

« Cette technique comprend la dimension des figures, les smaltes et le ciment, et enfin le procédé. Sans doute la dimension des figures est avant tout l'œuvre de l'auteur du modèle, mais, au XIVe siècle, c'est encore le mosaïste qui compose; ce n'est qu'à la Renaissance qu'il est relégué au rang d'un modeste collaborateur, d'une sorte de praticien que la gloire du maître éclipse, quand ce maître est le Titien à Venise, et Raphaël à Rome. Nous osons le dire, à cette époque où le mosaïste n'est plus le chef absolu du travail qui lui est confié, la mosaïque, quelle que soit la perfection des modèles, n'est plus le grand art décoratif par excellence ; elle abandonne la grandeur et le calme qu'elle tirait de sa sincérité, elle se préoccupe déjà de reproduire les tons de la palette du peintre et le modèle des figures peintes. Aussi, quoique les travaux des Zuccati à Venise soient en partie d'après le Titien et le Tintoret, et la chapelle Chigi, à Sainte-Marie du Peuple, d'après Raphaël, ces ouvrages sont, au point de vue décoratif, bien inférieurs aux compositions de Torriti, de Gaddo Gaddi et de Cavallini.

« La Renaissance italienne, si glorieuse pour l'esprit humain, marque le point de départ de la décadence du grand art de la mosaïque décorative.

« L'harmonie générale de la mosaïque de Saint-Jean est parfaite, elle n'a jamais été critiquée ; nous pouvons donc considérer les dimensions des figures comme des types. La tête du CHRIST, que nous reproduisons d'après l'estampage, mesure 99 centimètres de la surface des cheveux à la pointe de la barbe, et 74 centimètres dans sa plus grande largeur. Les apôtres de la rangée supérieure ont une taille de 4 mètres 20, leurs pieds sont à 12 mètres 90 du sol de l'abside ; entre les deux rangs de personnages, il y a un espace de 1 mètre 55, rempli par le terrain, les eaux du Jourdain, les lignes et l'inscription ; les apôtres du bas, parmi lesquels se trouve Jacques-le-Mineur, dont le dessin que nous donnons est copié sur l'estampage, sont hauts de 2 mètres 80 et se présentent à 7 mètres 65 du pavé de l'église ; la tête de Jacques a 43 centimètres de haut sur 36 de large.

« Qu'on nous permette, à l'occasion de la tête de Jacques, d'établir une comparaison. La première fois que nous nous sommes acheminé vers l'église Sainte-Marie du Peuple, nous étions saisi de cet extrême sentiment de curiosité que tout amateur de mosaïque ressent lorsqu'il est sur le point de jeter le premier coup d'œil sur une mosaïque d'après les cartons de Raphaël ; notre désillusion fut grande à l'aspect de la chapelle Chigi. Malgré l'élégance et la pureté des lignes, malgré la sobriété des tons employés par le mosaïste Aloisio della Pace avec un art infini, la composition nous parut petite et sans effet ; c'est qu'il n'y a aucun rapport géométrique entre la taille des figures et l'élévation de la voûte qu'elles recouvrent ; quoique placées à une hauteur double

du Jacques-le-Mineur de la basilique de Latran, les têtes des divinités païennes de Raphaël ne mesurent que 19 centimètres sur 15, c'est-à-dire qu'elles sont plus petites de plus que la moitié. Il résulte de l'analyse de ces deux ouvrages de même nature et qui tendent vers le même but décoratif, que l'avantage reste à celui de l'humble franciscain.

« L'observateur le moins attentif remarque que la voûte de Saint-Jean est parsemée de taches noirâtres, qui donnent à la surface un air vieux et usé. Cet effet, qui se retrouve dans tous les fonds d'or, est produit par une altération du smalte. La galette d'émail de couleur, dans laquelle on découpe les cubes, est une masse homogène colorée dans la pâte et plus ou moins veinée, selon la qualité de la matière ; la galette d'or, au contraire, n'est pas fondue d'un coup, l'or n'est pas dans la masse, il est placé en feuille très mince sur le smalte, et recouvert d'une pellicule de verre blanc.

« La fabrication du smalte d'or ou d'argent — ce dernier est fort peu employé — est encore aujourd'hui une spécialité des verriers de Murano ; elle n'a pas changé depuis que le fond d'or est en usage, et les novateurs ont toujours échoué quand ils ont cherché à la modifier, notamment en voulant dorer les smaltes comme on dore la porcelaine. Voici comment on opère à Murano : on prend un morceau de verre incolore très mince, de la forme d'un verre de montre, mais d'environ dix centimètres de diamètre ; sur la surface creuse on applique une feuille d'or également très mince, et on fait chauffer ; la température voulue étant atteinte, on retire le verre du four, dans la concavité on coule un émail en fusion, on aplatit le tout, on soumet la galette à la recuite, et on laisse refroidir insensiblement. Les trois parties, le verre, la feuille d'or et l'émail, dont se compose le smalte d'or, se distinguent dans la tranche, lorsque la galette est débitée en cubes, mais l'or apparaît seul après que le cube est planté dans le ciment.

« C'est un fait bien connu que le verre se décompose sous l'action du temps, et il n'est pas rare de remarquer dans les vitres des anciennes demeures cet effet, qui se manifeste d'abord par une légère irisation. La pellicule de verre du smalte d'or subit la même loi, et elle résiste d'autant moins qu'elle est très mince et que, pour la recuite, le verrier a dû se préoccuper, non pas d'elle seulement, mais de l'or et de l'émail, fusibles à des températures différentes. Il s'ensuit qu'après un laps de temps plus ou moins long, selon que la recuite a été réussie, la pellicule de verre éclate, tombe et laisse à nu la feuille d'or qui, n'étant plus soutenue, tombe à son tour, et découvre la couleur de fond du smalte, généralement rouge foncé ou vert bouteille. De là ces taches noirâtres qui forment comme des ombres.

« A Saint-Jean, elles sont abondantes malgré de fréquentes reprises, car en général on ne se décide à remplacer les parties endommagées des fonds d'or que lorsque des morceaux entiers, smaltes et ciments, se détachent du mur, et alors, sans aucun souci de la nuance de l'or et de la dimension des cubes, on puise dans la munition et on restaure. C'est ainsi que dans la voûte de Saint-Jean nous avons trouvé des cubes de 8 millimètres carrés et d'autres de 22, de l'or vert, de l'or rouge et de l'or jaune. Ces différences disparaissent dans l'ensemble.

« On a voulu fixer des dates au moyen de la nuance des ors ou de la couleur de fond des smaltes recouverts d'or ; nous le répétons, il n'y a aucune conséquence à tirer de ces observations. Du V^e au XIX^e siècle presque toutes les couleurs de fond résultent d'un mélange de débris fondus ; lorsqu'on est maître de choisir, on prend de préférence et par économie, un ton rouge laque, pour utiliser les déchets dans les bordures, cette nuance servant de transition entre la mosaïque et le marbre ou la pierre de l'édifice.

« Le fond d'or à Saint-Jean, comme généralement partout, n'est pas posé en damier, il est vermiculé, c'est-à-dire placé au hasard de la main et sous des angles irréguliers ; l'effet n'en est que meilleur, les arêtes accrochent la lumière et font briller le métal.

« Les cubes ont généralement de 6 à 18 millimètres d'épaisseur sur environ 10 de côté ; sur la face invisible, ils sont taillés légèrement en pointe, afin de permettre au ciment de mieux se loger. En principe, les cubes des fonds et des bordures sont plus grands que ceux des figures.

« Les ciments jouent un rôle important dans la pratique de la mosaïque ; la composition en varie naturellement, selon que l'ouvrage est en plein air ou dans l'intérieur d'un édifice ; mais, quelque soin que l'on prenne, les risques sont grands, et il n'est pas de mosaïque sur surfaces courbes dont des morceaux entiers ne se soient détachés à l'improviste. L'expérience a prouvé que la mosaïque a d'autant plus de chances de résister que la couche de ciment est plus mince. Torriti le savait ; nous avons constaté que l'abside de Saint-Jean avait été recouverte d'une première couche, sans doute pour égaliser la courbe ; ce premier ciment étant séché et rustiqué, le mosaïste en a appliqué, à mesure de l'avancement du travail, une seconde couche, qui varie de 25 à 55 millimètres d'épaisseur ; à la surface, on remarque une teinte jaunâtre qui provient d'une partie d'huile mêlée à la chaux.

« La composition de 100 kilogrammes du ciment employé de nos jours par les mosaïstes du

Vatican pour les décorations, intérieures est de 60 de poudre de travertin, 25 de chaux éteinte, 10 d'huile de lin crue et 7 de lie d'huile de lin cuite. Le ciment de Saint-Jean nous semble de la même sorte, sauf que l'huile y a été mise en plus faible proportion.

« Pour terminer, nous avons à étudier l'emploi que le mosaïste a fait des smaltes pour représenter sa composition.

« Toutes les figures sont serties d'un trait de nuance foncée ; dans certaines parties, les mains et les pieds, ce redessiné se compose de trois traits colorés différemment.

« Le redessiné n'appartient à aucune époque ; on le retrouve dans le style byzantin, mais aussi vers la fin du XVI^e siècle très fortement accusé, notamment à Santa-Maria *Scala cœli*; il est inhérent aux ouvrages de mosaïque décorative, car ce genre n'admet ni perspective aérienne ni formes fuyantes, il exige des lignes nettes, déterminées : chaque objet doit être limité et précis, et rien ne remplit mieux ce but que le redessiné, qui est d'un effet décoratif certain. Torriti ne se contente pas de marquer ainsi la ligne extérieure, il prolonge le trait dans la barbe et les cheveux pour indiquer les boucles et les touffes.

« La simplicité des moyens est sa loi ; dans les carnations, il n'use que de trois tons, les étoffes n'en contiennent pas davantage, mais alors, pour accuser le drapé d'une robe bleue par exemple, il marque le pli d'un trait noir. Veut-il rendre une bouche plus expressive, il plante au milieu de la lèvre supérieure deux cubes d'un rouge vif, mais jamais il ne cherche l'effet au moyen du modelé.

« Il y a dans l'art des mosaïstes antérieurs à la renaissance un tour de main d'une extrême habileté, dont nous trouvons un exemple frappant dans la chevelure du CHRIST de Torriti. Ils n'emploient ni le modelé ni les dégradations, et cependant ils arrivent à produire dans les masses la transparence et la profondeur. Torriti a voulu donner au CHRIST des cheveux noirs ; mais s'il n'avait usé que de smaltes uniformément noirs,il aurait emprisonné la tête dans une enveloppe lourde, massive, morte, dans une perruque enfin. Ce n'était pas son but. Tout en lissant les cheveux et les arrêtant par le redessiné, il leur a donné cette fluidité et cette vie qui est le charme de la chevelure humaine: pour traduire sa volonté, le mosaïste, qui certes ne connaissait pas la loi du contraste des couleurs simultané et successif, a divisé les cheveux en mèches très étroites, bleues, noires, rouges et brunes ; dans quelques parties, les nuances ne se prolongent pas dans toute la longueur, elles alternent irrégulièrement en damier. Très visibles et très tranchées de près, ces couleurs si diverses ne forment de loin qu'une masse homogène noire d'un effet doux, harmonieux et transparent.

« Les ornements continus et répétés: grecques, oves simples ou fleuronnées, trèfles, postes, enroulements, sont d'un ton unique ; le dessin n'a rien de régulier, et dans une suite de trèfles, on remarque des feuilles d'une largeur double sans que la symétrie générale en soit atteinte.

« Le terrain et les végétations sont uniformes de couleur ; les plantes ne rappellent en rien la nature, elles sont conventionnelles, et si parfois il est nécessaire d'égayer la fleur par un pistil coloré, l'effet est produit indifféremment par un point blanc, or ou rouge, sans aucune préoccupation de la vérité.

« Les embrasures des quatre fenêtres de l'abside sont alternativement à fond d'or ou bleu, les ornements sur fond d'or sont en couleur et réciproquement ; si les parois, sans avoir la richesse de la décoration de la sacristie de Saint-Marc, sont plus variées et plus coloriées que les ornements géométriques et les terrains figurés de l'abside, c'est qu'elles reçoivent la lumière frisante et qu'elles doivent corriger l'effet peu agréable des vitraux incolores. Les couleurs sont posées par aplats comme dans les revêtements de faïence persane, dont la mosaïque des fenêtres rappelle parfois le style ; les feuilles sont partie vertes et bleues, les tiges de même, — les couleurs étant toujours en opposition, — les repliés rouges, les côtes médianes blanches. Comme les feuilles et les tiges, les fleurs sont ornemanisées et conventionnelles, et, tout en adoptant le parti des corolles blanches, le mosaïste pique un smalte bleu, au hasard de la main, quand la fantaisie l'inspire.

« Du reste, dans l'abside de Saint-Jean, l'ornement joue un rôle effacé. Torriti le réserve aux ébrasements, aux bordures et aux angles arrondis, de tradition dans la mosaïque ; il n'en a point voulu dans son motif principal, et a négligé ces moyens faciles, souvent employés par ses prédécesseurs. C'est que Torriti est un maître ; il connaît la puissance de la mosaïque décorative, il sait qu'elle trouve la force dans l'unité de l'effet qui résulte de la division raisonnée de l'espace, de l'harmonie dans l'ordonnance et de la simplicité dans l'exécution. L'humble moine franciscain a compris ces principes immuables du grand art décoratif, il les a appliqués avec une science profonde ; c'est justice de montrer son œuvre dans les plus belles qu'ait enfantées le génie italien avant la première renaissance, et de citer son nom parmi les précurseurs de l'art moderne.» (*Gazette des Beaux-Arts*, T. XXI, 2^e période, p. 141-148).

« Dans un article de M. Ed. Didron, intitulé : *La Peinture en mosaïque* et qui a paru dans le

t. XI, 2e période, page 442, la *Gazette* a publié les parties de la mosaïque de Saint-Jean de Latran où sont figurés les portraits des mosaïstes Jacobus Torriti et Jacopo da Camerino. » (Note de la Rédaction.)

Dans toute mosaïque, trois choses sont à considérer : l'iconographie, l'art et la technique. M. Gerspach a bien saisi ces deux dernières parties, mais il a presque échoué dans la description, qui est trop sommaire et sur laquelle il me faudra revenir.

Au point de vue de l'art, je ne partage pas d'une façon absolue son opinion sur la mosaïque du Latran : je crois celle de Ste-Marie-Majeure supérieure comme composition et comme effet.

Quant à la technique, savamment étudiée, je n'en dirai qu'un mot. Je ne vois pas quel avantage il y a à introduire dans notre langue une locution nouvelle, surtout quand nous avons déjà son équivalent. En effet, que signifie *smalte ?* C'est la traduction littérale de l'italien *smalto*, qui dérive lui-même du latin *smaltum*. Or *smaltum* et *smalto* se traduisent littéralement en français par *émail*, mot qui, dans les trois langues, s'entend à la fois des cubes destinés aux mosaïques et de la matière vitreuse appliquée sur le métal, matière qui est identiquement la même dans les deux cas. Si l'on tenait à différencier l'émail suivant l'application qui en est faite à l'orfèvrerie ou à la décoration murale, on pourrait éviter l'équivoque en disant toujours pour ce dernier *cubes d'émail*.

M. Gerspach n'a pas saisi le thème iconographique traité par Torriti : il y a vu l'adoration de la croix, là où il y a certainement la glorification de la Trinité et principalement du Sauveur dans sa vie mortelle.

Je conviens que l'idée première a été empruntée à une mosaïque antérieure dont il reste encore ces quatre éléments : le buste du Sauveur, sa croix, les saints et le fleuve. Mais cette idée, en passant par la main de l'artiste du XIIIe siècle, a subi de graves modifications. Rien n'indique quels saints escortaient la croix: peut-être y avait-il simplement les deux SS. Jean, titulaires de la basilique et le pape donateur, comme dans d'autres mosaïques, non pas agenouillé, mais debout, ainsi qu'il fut pratiqué aux hautes époques.

J'ai dit ailleurs que le CHRIST au-dessus de la croix signifiait la crucifixion. Torriti ne l'a pas compris et c'est pourquoi il s'est permis une modification radicale du sujet. Dans sa conception, le buste miraculeux ou tenu pour tel est resté à sa place primitive, avec mission de représenter le Père. Le Fils a été figuré par sa croix, suivant la remarque de S. Paulin : *Ubi crux et martyr ibi.* La colombe divine, émanant du Père, va se reposer sur la seconde personne de la Sainte-Trinité. Le groupe trinaire est donc là tout entier, d'une manière frappante. Comme, selon l'Évangile, la Trinité s'est manifestée au baptême de Notre-Seigneur, Torriti a complété sa composition par l'addition de cette même scène, qui fait une double allusion au baptistère voisin et au vocable de S. Jean Baptiste qui lui a été imposé très anciennement. La croix est devenue dès lors vivante et personnelle par le médaillon ajouté à son centre et qui représente S. Jean baptisant le CHRIST. La colombe ne verse pas des rayons, qui ici n'auraient qu'un sens symbolique et détourné : de son bec s'échappent les flots dans lesquels aura lieu la régénération, non seulement pour le CHRIST, mais encore pour tous les fidèles, car l'eau baptismale, fécondée par l'Esprit-Saint, comme le proclament les prières liturgiques, a tout ensemble une origine et une vertu céleste. Aussi cette eau, après avoir baigné le CHRIST, descend jusqu'au pied de la croix : des cerfs viennent s'y abreuver, emblème de l'âme fidèle altérée, puis elle se répand dans le monde. C'est par elle que les saints ont reçu un commencement de sanctification et comme elle rend à l'âme son innocence et sa candeur, on voit à sa surface une foule de petits enfants, heureux et gais.

M. Gerspach a représenté en cinq excellentes gravures sur bois, quelques-uns des types de cette mosaïque. Voici d'abord les deux mots SEDES ROMANA avec leur point-milieu triangulaire et le contour qui les fait ressortir, plus la lettre L, de grandeur d'exécution (p. 131) ; l'ensemble de l'abside, avec ses quatre fenêtres ogivales et leurs embrasures (p. 133) ; S. Jacques-le-Mineur, entre deux palmiers, sur un sol fleuri, les pieds sandalés, vêtu de la tunique laticlavée et du manteau marqué *I*, barbu, nimbé, tenant de la main gauche un livre ouvert et de la droite faisant à trois doigts le geste de la parole (p. 143) ; enfin quatre détails de l'embrasure des fenêtres, deux à fond d'or et deux à fond bleu (p. 145.)

On me pardonnera cette longue digression, qui permet de jeter les yeux avec fruit sur la belle planche de M. de Rossi, et d'attendre, probablement plus d'une année, son texte explicatif.

X. BARBIER DE MONTAULT.

---

**Les vitraux de la cathédrale de Laon**, par A. DE FLORIVAL et E. MIDOUX. — Premier fascicule. Paris, Didron, 1882, in 4° de 126 p. avec de nombreuses planches. Prix : 10 fr.

Les vitraux de la cathédrale de Laon (XIIIe siècle) méritaient assurément une monographie spéciale. Pour qu'elle fût digne de l'importance du sujet, il fallait l'association d'un sagace archéo-

logue et d'un habile artiste, car les meilleures descriptions ne peuvent suppléer à un bon dessin. Un magistrat de Laon, M. de Florival, a trouvé en M. Midoux un collaborateur d'autant plus précieux qu'à l'habilité du crayon il joint une connaissance approfondie des nombreuses œuvres du moyen âge qui subsistent encore dans le département de l'Aisne.

Cet ouvrage comprendra cinq livraisons : 1° la Rose orientale (Triomphe de la Vierge); 2° la Lancette de gauche (premières scènes de la Vie de la Vierge) ; 3° la Lancette du milieu ( Passion de Notre-Seigneur) ; 4° la Lancette de droite (Martyre de S. Étienne et légende de Théophile); 5° la Rose du Nord (Arts libéraux).

Le premier fascicule, nous devrions dire le premier volume, est précédé d'une introduction et de considérations générales fort remarquables. M. de Florival professe une prédilection fort légitime pour les vitraux du XIIIe siècle ; sans méconnaître la supériorité du dessin dans les âges postérieurs, il montre la prééminence du siècle de S. Louis au triple point de vue de l'effet général, des convenances décoratives et de l'appropriation aux édifices religieux. Il constate fort bien qu'il y a dans ces œuvres, restées si vivantes, des contrastes fréquents, une rudesse accompagnée d'une simplicité, d'un charme naïf qui désarment la critique et qui n'excluent pas la finesse, et, à côté d'un grand réalisme d'exécution, un frappant spiritualisme de conception, un élan vers l'idéal qui éclatent même dans des linéaments rudimentaires et grossiers.

Après ces considérations générales et une histoire sommaire de la peinture sur verre, où ne sont pas oubliées les diverses méthodes de mise en plomb, l'auteur décrit dans son ensemble et dans tous ses détails la belle rose orientale, composée de trois cercles où nous apparaissent 1° la Vierge triomphante ; 2° les Apôtres ; 3° les Vieillards de l'Apocalypse. Il serait trop long de résumer ici les descriptions si exactes de M. de Florival, entremêlées de nombreuses observations archéologiques et liturgiques ; mais nous devons signaler le haut intérêt que présente la partie relative aux instruments de musique que tiennent les Vieillards de l'Apocalypse et deux autres personnages : le tambourin, la vielle, la rote, la harpe, le psaltérion, le syrinx et le tintinnabulum. M. de Florival fait l'histoire de chacun de ces instruments et ajoute de nouveaux renseignements aux recherches si estimées de M. de Coussemaker. Les instruments, figurés à Laon, reproduisent les types usités au XIIIe siècle, et ne s'éloignent guère des modèles connus de cette époque, excepté toutefois le psaltérion. Il est carré, monté de treize cordes tendues verticalement sur un châssis rectangulaire, percé au milieu d'une ouverture quadrilobée, pratiquée dans la table pour augmenter l'intensité du son. M. de Coussemaker a constaté que la forme carrée disparut à la fin du XIe siècle pour devenir triangulaire. L'exemple de Laon semble démontrer une persistance locale de l'ancien type.

Nous faisons des vœux pour que les volumes qui doivent suivre ne tardent point trop à paraître, persuadé d'avance que texte et planches continueront à offrir le même intérêt.

J. Corblet.

---

## Les Actes des Martyrs, supplément aux Acta sincera de dom Ruinart, par M. Edmond Le Blant, de l'Institut. — Paris, 1882, Champion, in 4° de 291 pages.

Les Actes originaux, contenant l'interrogatoire des martyrs, étaient tantôt de véritables actes judiciaires que l'on conservait dans les greffes publics, tantôt de fidèles récits rédigés par des chrétiens qui avaient assisté aux audiences et qui se communiquaient mutuellement leurs souvenirs. Les Églises particulières conservaient précieusement dans leurs archives ces titres de gloire et les échangeaient avec d'autres diocèses. Dès le IIIe siècle, le pape Fabien avait institué une catégorie de sous-diacres chargés de rédiger les Actes des martyrs. Sous le règne de Constantin, on recueillit les principales pièces qui avaient survécu aux persécutions, pour en former le *Passional*, recueil des Passions destinées à être lues pendant la messe, aux anniversaires des martyrs. Ce sont ces Actes, rédigés sur les lieux, par des témoins oculaires ou auriculaires, que dom Ruinart a publiés dans son recueil si estimé des *Acta sincera*.

Aux époques postérieures, et surtout du VIIe au IXe siècle, on fit souvent de nouvelles rédactions des *Actes sincères :* tantôt on prêta aux martyrs de longs discours, et on entremêla de réflexions le récit de leurs souffrances ; tantôt, au contraire, on abrégea les légendes, pour qu'on pût les lire pendant les offices. Ce ne fut, la plupart du temps, qu'une modification de style, qui ne doit rien ôter à l'autorité du fond. L'hypercritique du XVIIIe siècle s'est montrée démesurément sévère pour ces sortes de récits.

Faudrait-il exclure systématiquement des Actes véridiques tous ceux qui ont été rédigés plus ou moins longtemps après la mort du martyr ? Non certes, puisque l'auteur a pu se conformer fidèlement aux documents anciens qu'il avait entre les mains. Pourquoi douter de sa bonne foi, si nous n'avons pas de raisons positives pour la suspecter ? Son autorité peut être diminuée par l'éloi-

gnement des temps dont il parle, mais elle ne saurait être anéantie par là même.

De faux Actes de martyrs apparurent dans l'Église en même temps que les Evangiles apocryphes. Plus tard, au Ve siècle, nous voyons le pape S. Léon mettre les fidèles en garde contre les Passions que fabriquaient les hérétiques. Dans tous les siècles, il y a eu des écrivains qui ont été infidèles à la vérité, par ignorance, par excès de crédulité, par entraînement d'imagination ou bien même par intérêt personnel : mais ce fut surtout aux Xe et XIe siècles que les faussaires multiplièrent leurs inventions. On alla jusqu'à tracer des règles littéraires pour la composition des légendes. « Il faut, disait Siméon Métaphraste, choisir et préparer sa matière de telle sorte que la narration rende probable ce que l'on dit du courage des martyrs et de la cruauté des persécuteurs. Il faut observer avec soin les convenances et les caractères, éviter soigneusement tout ce qui pourrait blesser l'imagination et les oreilles. »

Les légendes entièrement mensongères ont toujours dû être fort rares. Les motifs de falsification que nous avons indiqués pouvaient se contenter, la plupart du temps, d'un certain alliage d'erreurs avec un fond de vérité.

Quand les Actes furent rédigés longtemps après les évènements, quand on recomposa ceux qui avaient été détruits, on dut s'en rapporter à la tradition. Il y avait là tout à la fois des éléments de vérité et des additions fabuleuses. Quelle fut la proportion des faits authentiques et des exagérations populaires ? Jusqu'à quel point l'auteur fut-il doué de ce discernement critique qui distingue le fictif du réel, le vrai du vraisemblable ? N'a-t-il pas eu seulement pour but de nous donner le récit édifiant d'évènements probables ? Voulant surtout nous montrer un modèle de vertus, s'est-il beaucoup soucié de l'exactitude historique ? Ces œuvres d'ailleurs nous sont-elles parvenues dans leur intégrité ? N'ont-elles pas été remaniées, tantôt amplifiées, tantôt abrégées, et qu'ont-elles perdu de leur véracité dans ces changements successifs ? Les manuscrits que nous possédons ont-ils été plus ou moins altérés par les copistes, les uns ignorants, les autres voulant faire preuve de savoir par des interpolations qui devaient compromettre plus tard l'autorité du texte ? Voilà des questions qu'il est souvent bien difficile de résoudre avec une certitude absolue. Mais, ce qui est indubitable, c'est que beaucoup de légendes contiennent des circonstances fabuleuses, des impossibilités chronologiques, des méprises de noms et des confusions de lieux. Faudrait-il, en raison de ces inexactitudes, repousser le témoignage de leur auteur ? Ce serait user d'une sévérité outrée, devant laquelle presque aucun monument historique ne pourrait subsister. Le devoir de la critique est de séparer, autant que possible, l'ivraie du bon grain, et de dégager l'élément historique des broderies de l'imagination.

Les critiques des deux derniers siècles ont bien essayé d'arriver à ce résultat ; mais ils étaient imbus de certains préjugés qui les empêchaient d'arriver à la vérité. Par exemple, ils considéraient comme suspects les Actes où les martyrs adressaient des paroles insultantes aux magistrats, ceux où les juges offraient aux chrétiens des présents et des dignités pour obtenir leur renonciation, et surtout ceux qui abondent en miracles. M. Edmond Le Blant prouve par des documents irrécusables que les chrétiens se sont réellement permis ces répliques virulentes qui sont conformes à la rudesse des temps anciens. Il montre, par le témoignage des historiens, que les gentils n'étaient pas avares de promesses envers les chrétiens, dans l'espoir d'ébranler leur constance. Quant aux miracles, ce n'est certes point une preuve de manque d'antiquité, puisque les mentions de prodiges abondent, non seulement dans les Actes qui sont bien certainement authentiques, mais aussi dans les écrits des plus anciens Pères de l'Église.

La plupart des critiques du XVIIIe siècle se sont laissé guider par une certaine intuition littéraire qui est loin d'être infaillible. M. Le Blant lui substitue une méthode qu'on pourrait qualifier de *positiviste*, dans le meilleur sens du mot. Cette méthode toute scientifique consiste à confronter les textes avec les enseignements fournis par le droit civil et criminel, avec le texte des meilleurs Actes, avec les points solidement établis par les témoignages des anciens. C'est ainsi qu'il retrouve une partie du canevas antique sous les faux ornements dont on l'avait parfois surchargé.

Tout en poursuivant ce but, le savant académicien, avec la sagace érudition dont il a déjà donné tant de preuves, nous fournit de précieux renseignements sur le mode d'établissement des *Acta Martyrum*, sur le mode d'interpolation de quelques pièces hagiographiques, sur les termes particuliers aux débats judiciaires, sur les divers genres de tortures, et sur des particularités qui intéressent la philologie, l'histoire religieuse et l'archéologie.

Il résulte du travail consciencieux de M. Le Blant que, dans de nombreux Actes exclus par Dom Ruinart et dédaignés par beaucoup de critiques, il y a des parties plus ou moins importantes qui sont d'une incontestable authenticité et qui doivent augmenter les sources d'information auxquelles on puisait trop exclusivement jusqu'ici.

JULES CORBLET.

**Die aelteste Tafelmalerei Westfalens.** Beitrag zur Geschichte des altwestfælischen Kunst. Von CLEMENS FREIHERR HEEREMAN V. ZUYDWYK. Mit 4 tafeln. Münster, Schöningh, 1882.

**Les plus anciennes peintures sur bois de la Westphalie.** Par le chevalier CLÉMENT HEEREMAN DE ZUYDWYK.

L'un des orateurs les plus écoutés du parlement allemand, M. le chev. Heereman a publié, sous le titre qui figure en tête de ces lignes, une sorte de monographie des quatre plus anciennes peintures d'autel, appartenant à l'école de Westphalie, généralement si peu connue. Cette étude, faite avec autant de compétence archéologique que de talent, accompagnée d'ailleurs d'excellentes planches reproduisant en couleur les monuments décrits, a été accueillie avec une faveur marquée dans la patrie de l'auteur.

Nous avons le désir, de notre côté, de faire connaître cet important travail à nos lecteurs, et à cet effet nous ne croyons pouvoir faire mieux que de traduire un article que lui consacre M. Aug. Reichensperger dans le *Litterarische Rundschau* du 1er décembre 1882.

L'auteur, très connu comme l'un des membres les plus éminents de notre parlement, en est, nous le croyons du moins, à ses débuts comme publiciste. Toutefois nous n'avons pas ici affaire à un novice dans le domaine de la littérature et des beaux-arts. Il suffit, en effet, d'examiner la publication que nous avons sous les yeux pour reconnaître l'œuvre d'un homme familiarisé depuis longtemps avec les monuments des arts de la Westphalie, sa patrie; et, si même nous pouvions ignorer les efforts qu'il y faits pour la conservation des œuvres des siècles passés, et pour le développement de l'art chrétien, le livre que M. Heereman vient de publier nous ferait connaître son dévouement à la cause embrassée et l'esprit de sacrifice qu'il apporte dans ses études. Si l'on perdait même un instant de vue la valeur esthétique de son travail on y verrait encore une œuvre patriotique. En effet, l'auteur prouve d'abord que l'art a fleuri de meilleure heure dans son pays natal que dans les autres contrées de langue allemande; et ensuite, sa belle publication est, en quelque sorte, une amende honorable pour le dédain avec lequel les trésors de l'art Westphalien ont été traités, disséminés et détruits de la manière la plus coupable, particulièrement au cours du siècle dernier.

Le lecteur est mis à même de se faire une idée très exacte des œuvres décrites par quatre planches de grandes proportions, dont trois sont exécutées en chromolithographie, avec une exactitude et un soin qui ne laissent rien à désirer. En étudiant ces monuments l'auteur fait ressortir toute la valeur archéologique et symbolique de ces peintures, et l'on peut hautement recommander, à cet égard, non seulement aux artistes, mais à tous ceux qui aspirent à une véritable intelligence de l'art, les observations si judicieuses développées dans l'introduction, sur la nécessité du symbolisme, même dans l'art religieux de notre époque.

Les peintures que M. Heereman soumet à un examen approfondi sont au nombre de quatre. Sa première étude est consacrée à l'*antependium* de l'ancienne église de Soest, conservé actuellement au musée provincial de Munster. C'est une œuvre du douzième siècle, probablement la plus ancienne peinture sur bois en Occident. Au centre de la composition on voit, encadré d'un quatre-feuille, le Sauveur assis sur un trône entouré des symboles des quatre évangélistes, représentés dans les écoinçons formés par le rectangle dans lequel est inscrit le quatre-feuille. Le CHRIST est entouré de quatre figures debout ; à sa droite se trouvent la sainte Vierge et saint Jean, à sa gauche saint Jean Baptiste et saint Augustin. La peinture a conservé son cadre primitif, malheureusement fort détérioré ; seize cercles y sont creusés, dans lesquels étaient peints autrefois, sur un plan légèrement enfoncé, les prophètes, dont on peut encore en reconnaître trois. Ces sortes de médaillons alternaient avec une ornementation végétale (1).

La figure de la sainte Vierge est particulièrement remarquable ; aussi a-t-elle été reproduite dans une seconde planche très étudiée, représentant la partie supérieure du corps, en grandeur de l'original. La Mère de Dieu apparaît ornée des sept dons du Saint-Esprit, représentés symboliquement par des colombes entourées d'auréoles, sortes de disques dont l'un se trouve sur la poitrine de la Vierge ; les six autres colombes se rattachent par des rayons à ce disque central dont ils semblent être une émanation.

Il est étrange que M. Lubke, ait cru reconnaître sainte Hélène dans cette figure et qu'à la suite de cet archéologue, Schnaase et Hotho soient tombés dans la même erreur.

1. Cette peinture remarquable a été reproduite à différentes reprises par la gravure, mais d'une manière sommaire et assez inexacte. Une planche se trouve dans les *Annales archéologiques de Didron*, T. XVII, p. 180. M. de Caumont a également consacré une gravure sur bois à *l'antependium* de Soest, Ve édit. : *Architecture religieuse*, p. 299, reproduite dans Reusens, *Elem. d'archéol. chrétienne*, I, p. 358.

La seconde étude a pour objet un retable qui, de l'église Ste-Marie de Soest, a passé au musée de Berlin où il se trouve actuellement. C'est encore là un monument dont la rareté est de premier ordre. Il remonte à la première moitié du treizième siècle.

Ce retable se divise en trois parties. La composition centrale, animée par de nombreuses figures, représente le crucifiement. La peinture à droite du CHRIST a pour sujet JÉSUS devant Caïphe, et celle qui se trouve à gauche, l'ange et les saintes femmes au tombeau du Sauveur.

La haute importance de cette œuvre a déjà été signalée par plusieurs auteurs, mais elle n'a jamais été étudiée d'une manière aussi approfondie et aussi complète que dans le travail de M. Heereman. En effet, cette image du crucifiement marque en quelque sorte une révolution dans la manière dont cet important sujet avait été traité jusqu'alors. Tandis que, surtout en Occident, les artistes avaient fait ressortir le sacrifice volontaire de l'Homme-Dieu, presque consommé dans la joie, on voit l'art du treizième siècle, — en contact avec les maîtres byzantins, à la suite des croisades, — chercher à exprimer les douleurs du martyre et les affres de la mort. Dans le retable de Soest, entièrement peint sur fond d'or, les pieds du CHRIST crucifié ne sont plus fixés par deux clous sur l'instrument du supplice, comme jusque-là les artistes avaient l'habitude de le faire, mais avec un seul, et le type du CHRIST qui devait prévaloir jusqu'à nos jours, y apparaît déjà.

Le sujet de la troisième partie est également un retable du treizième siècle placé actuellement dans la galerie des tableaux de Berlin, et originaire de Soest. La composition est reproduite par une gravure au trait.

Le retable, formé par trois arcades cintrées, est peint sur bois de chêne. Dans le champ central on voit l'image de la sainte Trinité et aux deux côtés, la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste. L'aspect de l'œuvre est imposant et l'auteur en parle en ces termes: « Si l'exécution est ample et belle, la conception est profonde et découle d'un sentiment si vrai qu'il semblerait difficile de trouver une image de la sainte Trinité répondant mieux à l'idée chrétienne, donnant une expression plus juste de ce mystère. »

Comme style, notamment dans les plis anguleux des draperies des trois figures principales, l'œuvre n'est pas sans analogie avec les peintures murales de la chapelle Saint-Nicolas à Soest, et avec le baptistère de l'église Saint-Géréon à Cologne.

En décrivant ces monuments l'auteur fait des excursions fréquentes dans le domaine du symbolisme et de l'iconographie, ce qui ajoute beaucoup à l'intérêt et à l'enseignement de son livre. C'est ainsi qu'on y trouve des dissertations approfondies sur l'autel chrétien et ses accessoires, sur le pallium, le nimbe, la colombe, les insignes de l'épiscopat, — sur les représentations de la Sainte-Trinité, des anges, du crucifiement, de la résurrection, etc. Ces matières y sont traitées avec un savoir qui pourrait en remontrer à plus d'un théologien, M. Heereman ayant puisé à des sources très nombreuses et qui toutes ne sont pas d'un accès facile. — Quant aux laïcs, même les lettrés, il y a peu de chances de leur faire tort en admettant que l'archéologie est restée en dehors de leurs études et que le livre de M. Heereman leur apportera un enseignement nouveau. Grâce à la prétendue renaissance, les traditions chrétiennes et la direction des études imposées par celles-ci ont dû céder le pas, dans les écoles comme dans la société, à la mythologie payenne et à ses fictions. C'est à ce mouvement des esprits que nous devons aussi la préférence donnée aux classiques grecs et latins sur les grands écrivains et les champions inspirés des premiers siècles du christianisme. Dans ce sens les excursions de notre auteur seront acceptées avec d'autant plus de faveur qu'elles se poursuivent dans un pays généralement peu connu du lecteur.

M. Heereman exprime le vœu que son étude, en faisant mieux connaître les œuvres d'art que les siècles passés ont vu naître dans sa patrie, empêche à l'avenir le commerce d'exportation dont ces œuvres ont été si souvent l'objet. Il n'est guère de lecteur qui ne donne volontiers son assentiment à ce vœu. De notre côté, nous voudrions encore l'étendre, en formulant un second vœu : puisse le livre, que nous venons d'analyser rapidement, mettre aussi un terme au dépouillement des églises, des chapelles et des maisons de prière au profit des musées !

En exprimant ce souhait nous croyons être certain d'avance de l'adhésion de l'auteur. M. Heereman, au cas où son livre recevrait un accueil favorable, promet de poursuivre l'étude d'autres œuvres d'art de sa patrie. Nul doute qu'il ne puisse, dès à présent, se préparer à l'accomplissement de sa promesse ; la plupart de ses lecteurs y attacheront un grand prix.

J. H.

---

**Tapisseries du quinzième siècle conservées à la cathédrale de Tournai**, précédées d'une notice sur la fabrication des tapisseries en Flandre, particulièrement à Arras. — Grand in 4° cartonné, 36 pages, encadrées de filets (typographie de luxe) — illustrées de 14

planches lithographiques. — Lille, Quarré, 1883. — Prix : 7 francs.

L'auteur anonyme de cette belle publication, mû par un sentiment de piété filiale envers sa ville natale, s'est proposé de faire l'histoire succincte des tapisseries de Flandre, et spécialement de celles qui sont pour la cathédrale de Tournai un véritable trésor. Nous voulons parler des tapis fabriqués à Arras en 1402 par Pierrot Feré pour le chanoine Toussaint Priez, qui en fit don à l'église aux cinq clochers. C'est peut-être la seule œuvre de hautelissiers flamands du commencement du XVe siècle qui subsiste ; c'est en tout cas un objet d'art de premier ordre, supérieur même aux célèbres tapisseries de la Chaise-Dieu, du Louvre, de Nunez et de Beauvais ; il ne lui manque que d'être bien décrit et reproduit par la gravure pour acquérir la même célébrité que ces dernières.

Ces hautes lisses retracent avec une naïveté charmante la légende de S. Piat et de S. Éleuthère. Elles servaient autrefois à décorer le dossier des stalles de la cathédrale de Tournai. Elles échappèrent aux iconoclastes en 1566; probablement avaient-elles été mises en sûreté à Douai avec la châsse de S. Éleuthère. Elles reprirent leur place au XVIIe siècle, mais furent enlevées au siècle suivant ; on les considérait dès lors comme des œuvres gothiques et barbares. Elles furent mises en pièces, et servirent de tapis de pied, jusqu'à ce que, jugées indignes de cet usage, on en fit des torchons pour boucher les trous des toitures. Des fragments de ces infortunées reliques d'un art si admirable, attirèrent, en 1846, l'attention d'un membre de la Société historique de Tournai, M. Descamps. M. B. du Mortier les signala en 1862, et Mgr Voisin les décrivait l'année suivante dans une notice lue à la Société historique. — La Gilde de St-Thomas et de St-Luc, qui visita Tournai en 1869, attira sur ces antiques tapis l'attention publique. A feu Mgr Ponceau revient l'honneur de les avoir fait restaurer. Elles sont aujourd'hui déployées sur les murs de la chapelle du St-Esprit et forment une tenture ininterrompue de 22 m. de long, sur 2 m. de haut, que l'archéologue peut étudier à l'aise. Elles n'ont pu être tout entières sauvées de la ruine; il manque 3 scènes sur les 17 qui probablement en composaient l'ensemble. — Le tissu de ces tapisseries est de laine sans fil d'or ni d'argent; leur exécution témoigne d'un art plus avancé que celle des tapis célèbres dont nous avons parlé plus haut.

Les planches qui illustrent la belle publication dont nous avons le regret de ne pouvoir nommer l'auteur, reproduisent au simple trait, avec une scrupuleuse fidélité, le dessin des tapisseries. Elles sont lithographiées en noir sur papier teinté encadré de filets rouges. — Ajoutons que la monographie des tapisseries du chanoine Priez est précédée d'un aperçu très savant de l'histoire de l'art des hautelissiers, en quatre chapitres, ayant respectivement pour sujets : *La tapisserie, la tapisserie en Flandre, la tapisserie d'Arras*, et *les tapisseries de Tournai.*

L'érudit archéologue tournaisien, à qui les annales de l'art sont redevables de cette remarquable étude, mérite la reconnaissance de ses concitoyens ; l'estime et la sympathie du monde savant accueilleront ses travaux ultérieurs.

L. C.

---

## Fondations pieuses et charitables des marchands flamands en Espagne. (Bruxelles, A. Vromant, 1882. — in-8°, 112 p. — 12 planches litho.)

Nous citions dans notre dernier fascicule l'étude de M. Hye-Hoys, fruit d'un voyage en Espagne utilisé d'une manière si patriotique en consciencieuses recherches sur les traces des Flamands.— Il a suivi leurs vestiges à Séville, à Cadix, à Madrid, et dans les villes du Nord. — Partout il a trouvé leurs établissements placés sous la protection de S. André, le patron de leur nation, qu'ils adoptèrent comme tel à la suite des ducs de Bourgogne devenus leurs souverains.

Les artistes, ses compatriotes, et leurs œuvres devaient avoir leur part des préoccupations de M. Hye-Hoys, et c'est ce qui nous intéresse dans son travail.

Les Flamands avaient à Séville une chapelle consacrée à S. André; sur le maître-autel on admirait le tableau du martyre de ce saint, une œuvre de l'école flamengo-espagnole, peinte par Don Pablo de Roëlas, né à Séville d'une famille distinguée de Flandre. Velasco de Palomino raconte que les Flamands, mécontents des retards que Roëlas mit à l'achèvement de son tableau, voulurent rabattre quelque chose du prix convenu.— L'artiste en réclama le double, et l'envoya en Flandre pour le faire estimer par les grands maîtres de ce pays; ils le taxèrent au triple, et Roëlas ne fit pas grâce d'un ducat.

A la même école que ce dernier se rattachent Pierre de Kempener (Pedro Campana) et Corneille Schut, d'Anvers, l'un des fondateurs de l'Académie de Séville, sous Philippe II. — Le principal tableau du premier se trouve à Sainte-Croix de Séville.

Georges Hoefnagel, habile dessinateur et miniaturiste flamand, passa trois ans en Espagne dans la seconde moitié du XVIe siècle.—Il enrichit ses *Civitates orbis terrarum* de vues de l'An-

dalousie, qui sont peut-être les plus exactes qu'on ait faites avant l'invention de la photographie.

L'auteur signale diverses œuvres de l'art flamand qu'il a découvertes à la chapelle de St-André à Cadix, et à l'église des Flamands à Malaga. L'œuvre capitale que possédait leur nation en Espagne est l'important tableau de P. P. Rubens, représentant le martyre de S. André; il fut légué par P. Rambrecht, marchand flamand établi à Madrid, à l'Hospice des Flamands de cette ville; il ornait le maître-autel de la chapelle; il fut transporté à l'Escurial de 1805 à 1844, pour venir ensuite reprendre sa place à l'autel du saint. Mais en 1863 l'Hospice fut démoli, bien que M. Hye-Hoys l'eût signalé, dès 1846, à la sollicitude de la diplomatie belge.—Les patriotiques efforts du voyageur gantois finirent toutefois par porter leurs fruits.—Grâce à ses instances, l'Hospice flamand vient d'être reconstruit à l'aide des ressources léguées par les anciens fondateurs.

L. C.

## Le Règne de Notre-Seigneur JÉSUS-CHRIST.

Dans notre chronique de janvier nous avons fait connaître l'œuvre du *Musée Eucharistique* de Paray-le-Monial, et nous avons annoncé l'apparition de son organe intitulé : *Le Règne de Notre-Seigneur* JÉSUS-CHRIST. Il a paru depuis : il est digne, par sa forme, de son but sublime et de son titre auguste. C'est une des plus belles et des plus riches publications de France.

Le premier fascicule contient trois belles phototypies représentant : *le reliquaire du saint corporal d'Orviete* (XIV^e siècle), les *fers à hosties du monastère de Sainte-Croix à Poitiers* (XIII^e siècle) et *un vitrail de St-Étienne du Mont* (XVI^e siècle), plus un fort beau portrait en héliogravure du fondateur de l'œuvre, le R. P. Drevon. Une planche curieuse donne les courbes synoptiques de la communion fréquente aux différents âges de l'ère chrétienne.

On y trouve, après un avis au lecteur, un article sur le *Règne eucharistique de Notre-Seigneur* JÉSUS-CHRIST signé Des Murgers. — Une *Notice sur le R. P. Drevon.* — Une *Statistique de la Communion réparatrice.* — Deux travaux savants intitulés les *Monuments de l'Eucharistie* et les *Fers à hosties*, tous deux dus à la plume infatigable de notre érudit collaborateur Mgr X. Barbier de Montault. — Un *Rapport sur le musée et la bibliothèque eucharistiques de Paray-le-Monial* lu au Congrès d'Avignon par M. l'abbé L. Gauthey.

« Le *Règne de* JÉSUS-CHRIST paraîtra tous les trois mois. Le prix de l'abonnement est de 10 francs pour la France et de 12 francs pour l'étranger. Pour l'administration et la rédaction, s'adresser à M. ALEXIS DE SARACHAGA, rue de l'Hôpital, 12, à Paray-le-Monial (Saône et Loire).

« On peut aussi s'abonner à Paris, librairie HATON, rue Bonaparte, 33, et à Paray, chez M. ROBARDET, rue de la Visitation, 13. »

L. C.

## Plan de Bruges par Marc Gheeraert (1562) réédité par Karel Beyaert à Bruges. Prix 12 fr. ; collé sur toile et verni, 24 fr.

Nous avons sous les yeux un exemplaire du nouveau tirage de la carte de Bruges, de Marc Gheeraert, gravée en 1562. Le nouveau tirage est très bien fait, et l'on voit à peine que certaines parties des anciens cuivres, qui appartiennent à la ville, sont plus ou moins usées.

Un grand nombre de nos lecteurs connaissent ce plan. Pour ceux qui ne le connaissent pas, nous ajouterons deux mots.

Ce plan de Bruges n'est pas un plan géométrique et terrier, c'est une carte pittoresque donnant les élévations de toutes les maisons et bâtiments tant civils que religieux, à l'époque où les violences du calvinisme n'avaient pas encore fait perdre à la capitale de la West-Flandre son importance de métropole commerciale de l'Europe centrale. Les bâtiments, jusqu'aux plus humbles maisons, sont dessinés avec une exactitude très remarquable dont chacun peut se rendre compte en comparant les monuments encore existants avec les dessins portés sur la carte. Quand on examine celle-ci à la loupe, on y découvre quelquefois jusqu'aux indications des décorations les plus minimes.

L'on comprend dès lors quel intérêt ce plan présente pour la restauration de nos monuments; quel intérêt encore il offre, au point de vue des études pratiques, aux architectes appelés à construire des bâtiments nouveaux dans ce gracieux style du moyen âge brugeois, le plus pittoresque et le plus charmant de tous ceux qui ont employé la brique cuite comme appareil de construction.

Une seule remarque est à faire, au point de vue de l'étude, c'est que Marc Gheeraert a exagéré la hauteur des tours et des tourelles. Il avait, évidemment, un but en faisant cela: celui de faire valoir le nombre et la variété du caractère et des détails de ces constructions. Mais, une fois qu'on aura comparé l'une ou l'autre des tours ou tourelles encore existantes avec celles du plan, l'on aura l'échelle vraie dans les yeux et on ne saura plus s'y méprendre.

Dans le nouveau tirage l'eau est rehaussée d'une teinte bleuâtre, les bâtiments publics, d'une teinte rosée; ce qui donne à l'ensemble un aspect très décoratif. Nous recommandons instamment aux archéologues et surtout aux architectes, de se procurer cette carte : ils ne regretteront pas d'avoir suivi notre avis.

AD. D.

# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Audsley (W. et G.). **La Peinture murale décorative dans le style du moyen âge.** 36 planches en couleur et or, avec des notices explicatives et une introduction, par MM. W. et G. Audsley, membres de l'Institut royal des archives d'Angleterre. Paris, Firmin-Didot. Gr. in-4, VIII-32 p. 50 fr.

Auguin (E.), ing. des mines. **Monographie de la cathédrale de Nancy, depuis sa fondation jusqu'à l'époque actuelle.** Nancy et Paris, Berger-Levrault. In-4. XVI-423 p. avec lettres ornées, culs-de-lampe et 21 pl. hors texte, dont 1 en photochromie et 4 en chromolith. 100 fr.

Boislisle (de). **Les collections de sculptures du cardinal de Richelieu.** Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. In-8, 60. p. (Extr. des *Mémoires* de la Société des Antiquaires de France, t. 42.)

Bosc (E.). **Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot.** Paris, Firmin-Didot. Gr. in-8 à 2 col., XVI-699 p. avec 39 pl. hors texte, dont 4 en chromolith., et 709 fig. 40 fr.

**Dictionnaire historique et archéologique du département du Pas-de-Calais,** publié par la Commission départementale des monuments historiques. Arrondiss. de Boulogne. T. I-III. Arras, Sueur-Charruey. 3 vol. in-8, 402, 447 et 427 p.

Didiot (J.). **L'École lilloise de St-Luc,** simple tract. In-18 jésus, 16 pages. Lille, imp. St-Augustin.

Dramard. **Notice historique sur la Société des antiquaires de la Morinie et sur ses travaux.** Saint-Omer. In-8 de 238 p.

Farcy (L. de). **L'Ancien trésor de la cathédrale d'Angers.** Arras, impr. Laroche. In-8, 120 p. et 2 pl. (Extr. de la *Revue de l'art chrétien*, 2e série).

**Clochers, sonnerie, horloge et porche de la cathédrale d'Angers.** Angers, P. Lachaise. In-8, 60 p. 1 fr.

**Notices archéologiques sur les tentures et les tapisseries de la cathédrale d'Angers.** Chez le même. In-8., 106 p. 1 fr. 50.

**Notices archéologiques sur les orgues de la cathédrale d'Angers.** Chez le même. In-8, 32 p. fr. 1.50

**Notices archéologiques sur les autels de la cathédrale d'Angers.** Chez le même. In-8, 30 p., 50 c.

**Notices archéologiques sur les tombeaux d'Angers.** Chez le même. Avec album. Gr. in-4. 16 planches. 5 fr.

Fillion (L.-C.). **Atlas archéologique de la Bible,** d'après les meilleurs documents soit anciens, soit modernes, et surtout d'après les découvertes les plus récentes faites dans la Palestine, la Syrie, la Phénicie, l'Égypte et l'Assyrie, destiné à faciliter l'intelligence des saintes Écritures. Gr. in-4, VI-63 p. et 93 pl., Lyon, libr. Delhomme et Briguet; Paris, même maison.

Fleury (Ed.). **Les instruments de musique sur les monuments du moyen âge du département de l'Aisne.** Laon. In-8 de 76 p.

Florival (A. de) et Midoux (E.). **Les vitraux de la cathédrale de Laon.** Fascicule 1er. Paris, Didron, in-4, 136 p. et 16 pl. hors texte. 10 fr.

Goiffon. **Bullaire de l'abbaye de St-Gilles.** In-8, 359 p. Nîmes, impr. Jouve.

**St-Gilles, son abbaye, sa paroisse, son grand prieuré,** d'après les documents originaux. In-8, 202 p. Nîmes, libr. Grimaud; Gervais-Bedot; Catélan.

Grimot (l'abbé). **Notice historique et archéologique sur l'église paroissiale de l'Isle-Adam.** Paris, Lahore. In-8, de 31 p.

1. Les ouvrages marqués d'une astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

**Notice historique sur le prieuré de Notre-Dame de l'Isle-Adam,** Pontoise. In-8, 12 p.

LAFENESTRE (G.). **Maîtres anciens, études d'histoire et d'art.** In-8. 375 p. Paris, lib. Loones.

LE BLANT (E.) (*). **Les actes des martyrs.** Supplément aux *Acta sincera* de Dom Ruinart. Paris, Champion. In-4, de 291 p.

LETAROUILLY (P.). et SIMIL (A.). **Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome.** Monographie mise en ordre et complétée par M. Alphonse Simil, architecte attaché à la Commission des monuments historiques. Paris, Ve Morel. 2 vol. in-fol., 62 p. et 264 pl. gravées, dont 21 en chrom., exécutées sous la direction de MM. Cl. Sauvageot et Pierre Chabat. (L'ouvrage complet, en cartons, édit. ordinaire, 500 fr. ; édit. sur pap. vél. de Hollande, 1,000 fr.)

LORIQUET. (C.). **Tapisseries de la cathédrale de Reims ; Histoire du roi Clovis (XVe siècle); Histoire de la Vierge (XVIe siècle).** Reproduction en héliogravure par les procédés de la maison Goupil et Cie, d'après les clichés de MM. Aug. Marguet et Ad. Dauphinot. Texte par Ch. Loriquet, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée de la ville de Reims, secrétaire général de l'Académie. Paris, Quantin ; Reims, Michaud. In-fol., 165 p. et 20 pl. (Tiré à 500 ex. numérotés : N° 1 à 50 sur pap. de Hollande, 200 fr. ; N° 51 à 500 sur pap. vél., 100 fr.)

LUTHMER (F.). **Joaillerie de la Renaissance, d'après des originaux et des tableaux du XVe au XVIIIe siècle,** par Ferdinand Luthmer, directeur de l'école d'art industriel de Francfort. Paris, Quantin. In-4, 24 p. avec 31 fig. et 30 pl. dont 15 en couleur. 100 fr.

MICHEL (A.). **Nîmes et ses tombeaux chrétiens.** Nîmes, impr. Clavel-Ballivet. In-8, 45 p. (Extr. des *Mémoires* de l'Académie de Nîmes.)

MUNTZ (E.). **Tapisseries italiennes.** (Complet en 5 livr.) Paris, la Société anonyme de publications périodiques. In-fol., 100 p. avec 24 pl. hors texte en photoglyptie et 23 grav. (Histoire générale de la tapisserie, texte de MM. J. Guiffrey, E. Müntz et A. Pinchart. Illustrations exécutées sous la direction de M. Léon Vidal.)

PLON (E.). **Benvenuto Cellini, orfèvre, medailleur, sculpteur; recherches sur sa vie, son œuvre et sur les pièces qui lui sont attribuées.** Paris, Plon. Gr. in-4, 423 p. avec 16 eaux-fortes de Paul Le Rat, 1 eau-forte de Baudran, 25 héliograv. de Dujardin, 4 héliograv. de Lemercier, 40 dessins de Kreutzberger gravés par Guillaume frères, 2 grav. sur bois de Peulot. 60 fr. (Il a été tiré 205 ex. de 100 à 300 fr.)

RAYNAUD. **Recueil de motets français des XIIe et XIIIe siècles, publiés d'après les manuscrits,** avec introductions, notes, variantes et glossaires, par Gaston Reynaud. Suivi d'une étude sur la musique au siècle de saint Louis, par Henri Lavoix fils. T. I. Paris, Vieweg, in-18. 9 fr.

TRAVERS (E.). **Les instruments de musique au XIVe siècle,** d'après Guillaume de Machot. Paris, impr. Plon. In-8, 41 p.

**Union centrale des arts décoratifs.** Exposition rétrospective de 1882. Le bois et les tissus. Paris, Quantin, in-8. 200 p. fr. 1-50.

VACHEZ (A.). **Les vieux châteaux du Forez ; Bellegarde et La Liègue, étude historique.** Saint-Étienne, impr. Théolier. In-8, 69 p. et portrait.

## Allemagne.

**Catalogue des objets d'art et de haute curiosité composant la magnifique collection de M. Johannes Paul à Hambourg.** Cologne. (Heberle). Gr. in-4, 200 p. et 32 photolith. 15 fr.

HEEREMAN (le chev. Cl.) (*). **Die Aelteste Tafelmalerei Westfalens.** Munster. Schoningh. 4 pl. 15 marcs.

KRAUS (F.-X.) **Real-Encyklopädie der christlichen Altherthumer.** Erster band, A.-H. Fribourg-in-

Brisgau. In-8, de 677 p. (nombreuses fig.)

SCHULTZE (Doc. Vict.). **Die Katakomben. Die Altchristl. Grabstätten. Ihre Geschichte und ihre Monumente dargestellt.** Mit e. Titelbild u. 52 Abbildgn. im Texte. Leipzig, Veit. In-8, x-342 p. 12 fr. 50.

## Angleterre.

ATKINSON (J.-B.). **Overbeck.** London, Low. Gr. in-8. 4 fr. 40. (Great Artists.)

BLOXAM (Matthew H.). **Companion to the Principles of Gothic Ecclesiastical Architecture,** being a Brief Account of the Vestments in use in the Church prior to the changes therein and from the Reign of Edward VI., etc., with numerous Illustrations in wood, mostly by the late J. O. T. Jewitt. London, Bell and Sons. In-8, 404 p. 9 fr. 40.

CONWAY (Moncure Daniel). **Travels in South Kensington, with Notes on Decorative Art and Architecture in England.** London, Low. Gr. in-8, 234 p. 15 fr.

SCOTT (Leader). **Ghiberti and Donatello. With other early Italian Sculptors.** London, Low. In-8, 100 p. 3 fr. 15. (Great artists.)

SYMONDS (John Addington). **Renaissance in Italy : The Fine Arts.** 2nd ed. London, Smith and Elder. In-8, 542 p. 20 fr.

## Belgique.

HELBIG (Jules). **Les reliques et les reliquaires donnés par saint Louis, roi de France, au couvent des Dominicains de Liège.** Bruxelles, impr. F. Hayez. In-4, 43 p. et 5 pl.

HYE-HOYS (*). **Fondations pieuses et charitables de marchands flamands en Espagne.** Bruxelles, A. Vromant. In-8, 120 p. 12 pl.

**Tapisseries du XVe siècle conservées à la cathédrale de Tournai** — précédées d'une notice sur la fabrication des tapisseries en Flandre, particulièrement à Arras (*). Gr. in-4, cartonné, 36 p. 12 pl. Lille, Quaré, 6 fr.

## Italie.

**Albo dei sottoscrittori per la medaglia d'oro in onore del commendatore G. B de Rossi e relazione della solennita nel presentarla in Laterano.** Roma, in-4.

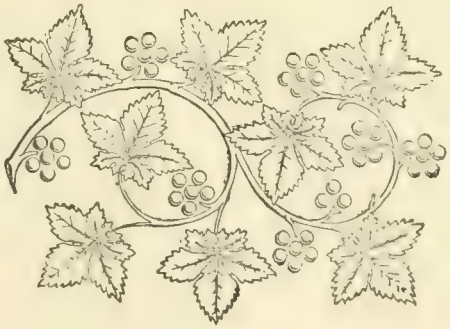
MALVEZZI (ab. cav. Luigi). **Le Glorie dell' arte lombarda.** Milano, ditta G. Agnelli, Gr. in-8. 320 p. 5 fr.

ROSSI. (Gio. Battista de). (*) **Mosaici cristiani e saggi del pavimenti delle chiese di Roma, anteriori al secolo IV.** Tavole chromo lithografiche concenni storici critici del commendatore (contraduzione francese). Roma, libreria Spittores, Fasc. XI, XII.

VENTURI (Adolfo). **La R. Galleria Estense in Modena : studio.** Disp. 1a. Modena, Paolo Toschi. Gr. in-8, 24 p. 2 fr. 50.

L'ouvrage sera publié en 26 livr. environ, avec 60 pl. et illustrations dans le texte.

J. C.



# Chronique

SOMMAIRE : Discours de M. Ferry à la Sorbonne. — Les maîtrises devant le Sénat. — Peintures de l'église d'Echternacht. — Nouvelle église au pays de Liége. — Restauration de l'église du Sablon à Bruxelles. — Restauration de la Basilique des Sts-Laurent et Damase à Rome. — Les vandales du XVI^e siècle et de la révolution. — Vente de la collection Ashburnham et de celle du duc d'Ossuna. — La sainte Baune. — Nicolas Froment. — Jean Baudici, architecte de l'église de St-Maximin. — Sarcophages chrétiens. — Coffret d'ivoire à Bayeux. — Inventaire de l'église de St-Paul à Orléans et de la Cathédrale de Reims. — Mathieu Dionise, au Mans, et Jehan De Guelin à Draguignan, tailleurs d'images. — Divers. — Liber cartarum ecclesiæ leodensis. — Les cendres du Cid. — Le tableau d'Enghien attribué aux Van Eyck. — Trouvaille archéologique à Berne. — La tunique de N.-S. à Argenteuil. — Publication d'un ouvrage important sur l'architecture ecclésiastique. — Appel aux architectes. — Congrès archéologique d'Avignon. — Congrès eucharistique de Liége.

AU mois d'avril dernier, M. J. Ferry clôturait la réunion des *Sociétés savantes* par un grand discours que reproduit l'organe officiel de la Sorbonne. Après avoir rappelé la récente institution des *Sociétés des beaux-arts* et des *Écoles d'art décoratif*, comme celle de Limoges, où l'on se propose de relever le grand art de la céramique, et celle de Roubaix, dont l'érection récemment décrétée a pour but de ressusciter la vieille et magnifique industrie des tapisseries flamandes, M. le ministre développa d'une manière très intéressante ses vues sur l'éducation artistique du peuple.

Il se défendit de vouloir créer en quelque sorte des manufactures de déclassés, augmenter le nombre des artistes qui meurent de faim, et multiplier les vocations fausses. Nous voulons, ajouta-t-il, ne pas faire de l'art un métier, mais faire entrer l'art dans le métier. « Nous voulons, si cela est possible, restituer à notre époque cette merveilleuse unité du métier et de l'art, qui fit la force de *l'industrie grecque*, notamment, et, à un moindre degré, de *l'industrie de la renaissance*. — Nous pensons, comme les faits le démontrent, que le culte de la forme, la connaissance des styles, de l'histoire de l'art, le sentiment de la lumière et de la couleur, ne sont pas l'apanage exclusif de ceux qui manient le pinceau ou l'ébauchoir, mais appartiennent également à l'artisan, et qu'il y a dans telle ciselure d'un meuble du XVI^e siècle, dans tel ustensile de l'antiquité que le sol nous livre, et devant lequel nous nous agenouillons, plus de beauté de forme, plus de dignité, que dans bien des œuvres de l'art proprement dit. »

Ces considérations sont frappantes de vérité et d'à propos. — Mais en les lisant, nos lecteurs auront été choqués comme nous d'une lacune laissée, de parti pris du reste, entre l'antiquité et la renaissance. Tous ils partageront l'avis de M. Ferry ; nous ajouterons même que ses idées sont plus excellentes que neuves, quoiqu'elles aient reçu jusqu'ici peu d'applications. Elles font leur chemin dans le monde, depuis que Viollet-le-Duc a consacré son immense talent à les populariser. — Ce grand esprit ne les a peut-être pas mieux exprimées que M. le ministre ; il a eu seulement l'avantage de les développer avant lui.

Mais quel fut le point de départ du salutaire revirement opéré dans les esprits par Viollet-le-Duc et son école en France, par Pugin en Angleterre, et par leurs nombreux et vaillants adeptes dans différents pays ? — Ce fut l'étude de notre *art national du moyen âge*. — C'est aux artistes chrétiens des siècles gothiques, que ces maîtres ont emprunté les vrais principes de *l'art intimement uni au métier*, dans lesquels gît l'avenir de nos artisans. — Libre à M. Ferry de « s'agenouiller devant un ustensile grec », mais nous doutons qu'il puisse, dans l'art industriel de l'Attique, nous faire voir clairement toutes les qualités esthétiques qui distinguent les productions infiniment variées, mais toujours si bien raisonnées, si consciencieusement travaillées, si bien adaptées à leur usage, des modestes artisans du moyen âge.

Rendons à notre patrie, à notre civilisation, la justice de reconnaître que nos verriers, nos orfèvres, nos forgerons, nos tailleurs d'images, nos huchiers et nos escriniers, n'ont rien à envier sous ce rapport, ni à leurs confrères grecs, ni même à leurs successeurs de la renaissance, qui ont après tout précipité notre art indigène sur la pente de la décadence par leur engouement rétrograde pour l'antique.

Combien les œuvres du moyen âge se prêtent mieux que celles de l'antiquité à l'imitation de nos ouvriers, en raison de nos matériaux et de nos usages ! — On pourrait appeler notre époque l'âge de fer, tant l'emploi de ce métal s'est développé de nos jours. Or, les ferronneries merveilleuses des portes de Notre-Dame de Paris, les pentures et serrures ouvragées des bahuts gothiques, les armures des anciens chevaliers ont-elles à redouter la comparaison avec les œuvres similaires des Grecs et des néo-Grecs,pour la beauté et la convenance des formes? — Et quant « au sentiment de la lumière et de la couleur, » quel âge l'a si complètement entendu et si somptueusement rendu, que l'époque où l'on exécuta les splendides vitraux et la polychromie de nos cathédrales ?

Nous avons donc le droit de trouver que M. Ferry fait un saut prodigieux de l'antiquité à la renaissance. — Il passe dédaigneusement au-dessus de l'époque qui a, peut-on dire, engendré l'art français. — C'est cette époque qui nous fournira des modèles pour faire refleurir l'art industriel et national. Nous croyons qu'on pourrait appliquer avec plus de vérité encore à l'art gothique et chrétien, ces paroles du ministre, où l'art grec est exalté avec une admiration qui serait juste,si elle n'était exclusive dans son esprit:

« Pourquoi, messieurs, cette beauté suprême et ce caractère touchant du moindre ustensile de l'industrie grecque, par exemple ?..... Ah ! Messieurs, c'est qu'alors la séparation n'était pas faite entre l'artiste et l'artisan ; c'est qu'alors on ne savait pas où commençait le métier, où finissait l'art ; c'est que, par un bonheur suprême et que nous n'aurons pas, il se dégageait de ce merveilleux ciel de l'Attique pour cette race grecque, la plus esthétique et la plus précise qui ait jamais vécu sous le soleil, une éducation vraiment intuitive qui faisait qu'on ne savait concevoir la forme sans la beauté, et que les œuvres qui sortaient de la main du plus humble artisan, que les objets de la plus modeste industrie, étaient en même temps des objets d'art. »

M. Ferry n'a d'admiration que pour l'art étranger; l'art français n'est pour ainsi dire pas nommé dans son long discours. — Il semble avoir rêvé d'organiser l'enseignement artistique du peuple français, sans faire le moindre emprunt à nos traditions nationales. — Nous plaindrions la génération qui serait élevée dans des sentiments aussi étrangers à son origine, à sa nature, à notre civilisation.

Mais écoutons encore un instant M. Ferry ; il a des faits intéressants à nous apprendre :

« Nous faisons en ce moment une école d'archéologie au Caire ; nous croyons beaucoup à la fortune de cette école sous l'habile inspiration du très savant M. Maspero, que nous avons eu le bonheur de voir remplacer l'illustre et regretté Mariette dans la direction du musée de Bourlak. Elle aura le sort et le succès de l'école d'Athènes. Nous croyons ne pas nous exposer au reproche de fausse prophétie, en disant que le succès est certain, et que l'Égyptologie aura son école. »

Nous applaudissons à cette utile entreprise. Mais tandis que l'Égyptologie elle-même a son école luxueusement dotée, pourquoi l'art essentiellement français, l'art qui est né des entrailles de notre sol, l'art qu'ont conçu et créé nos ancêtres, et qui a couvert notre pays de ses plus glorieux monuments, nous avons nommé l'art du moyen âge, n'aurait-il pas aussi ses écoles spéciales ?

A CE point de vue la France est devancée par les pays voisins. Ainsi, l'on peut voir en Belgique, à Gand, ville qui ne compte pas 150,000 âmes,une école où 500 jeunes gens étudient avec ardeur et avec un brillant succès les arts du dessin, en prenant exclusivement pour modèles des monuments de la période ogivale.

Là, l'union intime entre l'artiste et l'artisan est pleinement réalisée ; là le dessin est traité directement en vue de la pratique ; là, dans les mêmes salles on manie le fusain et le pinceau, le crayon et le ciseau. On y voit des apprentis forgerons dessiner avec entrain ces belles ferronneries du XV^e siècle, dont l'ouvrier, plutôt que l'architecte, conçut le vigoureux dessin ; de jeunes menuisiers s'y transforment sans le savoir en habiles sculpteurs en copiant ces meubles gothiques où l'ornement est mêlé si intimement à l'œuvre de menuiserie proprement dite. — Et en suivant ces méthodes nouvelles de *l'École de St-Luc* (car c'est son nom, déjà connu en France) [1], l'enfant du peuple semble reprendre des traditions de famille, dont il avait en quelque sorte l'instinct d'avance, tant il y trouve d'attrait et de facilité. — Quoi d'étonnant, puisque l'art chrétien est le fruit naturel de notre sol et le produit immédiat de la civilisation chrétienne ?

C'est l'enseignement libre, il est vrai, qui produit ces résultats. Nous ne devons pas les attendre en France des institutions officielles. Le pouvoir, tout démocratique qu'il se proclame aujourd'hui avec emphase, n'a pas assez la connaissance intime des instincts du peuple et de ses aspirations naturelles. Il méconnaît les sources véritables de l'art français, qui sont toutes chrétiennes. Ou peut-être, sait-il trop bien ce qui en est et cherche-t-il de propos délibéré ses inspirations dans le paganisme.

1. Lille possède aussi une école de St-Luc depuis [illegible]

A L'ÉGARD de l'art traditionnel encore vivant dans le peuple, et qui ne demande qu'à se développer et à fleurir, il se montre d'une hostilité farouche. Témoin l'attitude prise par le Sénat vis-à-vis des *maîtrises*, auxquelles est refusé le moindre centime de subsides. — On les a accusées de ne plus enseigner que la psalmodie ; on a cru les accabler en disant (ce qui est malheureusement faux pour la plupart), qu'on n'y enseignait plus que le plain-chant. — Tout le monde connaît la protestation éloquente d'un de nos plus illustres compositeurs, lue au sénat par M. Lambert de Sainte-Croix. — M. Gounod n'hésite pas à considérer le triomphe ou la défaite de cette bienfaisante institution comme un fait capital pour l'avenir de la musique : « Tout ce qu'il y a eu de grands musiciens, proclame-t-il, a été formé par les maîtrises ; les supprimer, c'est prendre le plus sûr moyen de ruiner l'éducation musicale. Les maîtrises sont peut-être le seul lieu où l'étude du chant se poursuive à l'abri de la plus pernicieuse des préoccupations : celle de *l'effet.* » Remercions M. Gounod et M. Lambert de Sainte-Croix, d'avoir pris en mains cette belle cause.

C'est se montrer ingrat, que d'oublier que les maîtrises, connues aussi sous les noms gracieux de *psalettes* et de *manécanteries*, étaient les seules écoles musicales qu'il y eût avant la révolution.— Après avoir constaté l'inanité de l'enseignement des conservatoires, Napoléon Ier les rétablit dans l'intérêt même de l'art. — Les rapports de Portalis et de M. Bigot-Préameneu semblaient devoir leur assurer un droit perpétuel à l'existence.

« Des hommes compétents, dit l'*Univers*, reconnaissent que la musique moderne, qui commence à s'user, aurait besoin de se rajeunir aux sources vivifiantes du plain-chant. Réduite à ses deux seules gammes, majeure et mineure, elle a tellement épuisé la veine mélodique, que la jeune école, voulant faire du nouveau, s'est jetée au détriment du grand art, dans les combinaisons harmoniques. -- Dans la recherche des quatorze gammes du chant grégorien, dont une seule a fait toute la musique moderne, l'art contemporain, singulièrement appauvri par l'usage, trouverait à se renouveler et à se transformer. Une large infusion de plain-chant dans la musique contribuerait bien plus aujourd'hui au développement de l'art musical, que la multiplication des conservatoires et la dotation des théâtres par l'État. »

L'HOSTILITÉ du gouvernement ne découragera pas les efforts valeureux des amis de l'art religieux. — Les échos du congrès d'Arezzo ne sont pas encore éteints, que déjà nous en voyons les effets se produire autour de nous. On se met à l'œuvre de différents côtés. Nous savons des maîtrises en voie de formation suivant les principes les plus purs du plain-chant. Nous connaissons telle cathédrale, où chanoines, séminaristes, chantres et choraux rivalisent de zèle, pour fournir cet été, à la faveur d'un synode, la preuve pratique que les convictions du R. Dom Pothier ne sont pas des utopies. — A ce sujet, nous lisons dans la *Semaine religieuse* du diocèse de Tournai, ces quelques mots qui nous ouvrent un large horizon d'espérances :

« La pratique du plain-chant vient de faire un pas considérable à Tournai. La semaine dernière, deux bénédictins de l'abbaye de Maredsous ont donné, au Grand Séminaire, des leçons d'exécution du plain-chant, d'après la méthode de Dom Pothier, bénédictin de Solesmes, qui a obtenu, au congrès récent d'Arezzo, le succès que l'on sait. Le jour de la Purification, nous avons eu l'heureuse chance d'entendre dans la Cathédrale le *Graduale* de la fête rendu par l'un de ces religieux. On ne s'imagine pas ce que peuvent devenir sur des lèvres exercées, ce que peuvent acquérir de charme pénétrant et élevé, ces mélodies si simples que, sous le nom de *graduels*, d'*offertoires* ou de *communions*, nous avons été accoutumés à regarder comme banales et insignifiantes, comme le lot obligé des maigres offices, qu'il faut subir, faute de mieux. Mais pour chanter ainsi il faut, sinon comprendre, du moins sentir et prier.»

EN dehors de la musique, les adeptes de l'art chrétien ne laissent pas stérile le champ confié à leur labeur. Nous avons aujourd'hui à signaler la décoration de la belle église d'Echternach, qui date du XIIe siècle. Le bureau des marguillers s'est inspiré des conseils compétents de M. le baron Béthune d'Ydewalle et a chargé de l'exécution M. J. Helbig. Sous l'inspiration et le pinceau de ces artistes, le vieux sanctuaire s'est rajeuni au chaud soleil de l'art chrétien, selon l'expression d'un journal allemand.

La décoration appartient au style roman comme l'édifice. — La partie inférieure des murailles est ornée de tentures, mais les procédés faciles du trompe-l'œil sont étrangers à l'exécution de ce décor. Les murs sont couverts d'ornements conformes au style de l'architecture et dont les données sont empruntées à la peinture murale du douzième siècle. Le ton général rouge, plus sombre dans les parties inférieures, plus clair à mesure que l'œil s'élève, fait valoir l'élévation du chœur. Il se marie avec le bleu semé d'or de la voûte étoilée, que des nervures d'une richesse extraordinaire traversent comme des sentiers

célestes. — Il n'y a qu'une voix pour louer les figures disposées dans le chœur. — A l'entrée, les quatre évangélistes enseignent la doctrine de JÉSUS-CHRIST, symbolisée par les quatre vertus cardinales peintes sur les archivoltes des arcades du chœur. — Dans le sanctuaire des anges vénèrent les mystères du Très Saint Sacrement. Au-dessus du tabernacle le ciel porte les douze signes du Zodiaque et à l'entrée du ciel on admire la parabole des vierges sages et des vierges folles.

UN petit monument gothique, que vient d'élever un autre artiste chrétien du pays de Liége, mérite d'être signalé pour la pureté de son style.

Le 25 nov. 1882, Mgr Doutreloux, évêque de Liége, a procédé à la bénédiction d'une église située à la Mallieue, village situé sur les bords de la Meuse entre Liége et Huy et qui forme en quelque façon le centre de plusieurs grands établissements industriels. Cette église, du style ogival du quatorzième siècle, construite en briques et en pierres du pays avec des ressources assez modestes, n'en produit pas moins un excellent effet dans le site accidenté où elle est placée.

Elle se compose d'une seule nef, précédée d'un petit porche et couverte d'une charpente apparente avec lambrissage en bardeaux ; le chœur est éclairé par trois, la nef par huit fenêtres à lancettes. L'ensemble mesure 31 mètres de longueur dans l'œuvre, sur 10,50 de largeur. La construction a été traitée avec beaucoup de soin, et si l'élégance s'y allie à la simplicité, l'art à l'économie, on en a exclu le plâtre et tous les matériaux de contrebande dont malheureusement on fait si grand abus en Belgique, et particulièrement dans la province de Liége.

Ce sanctuaire a coûté une trentaine de milliers de francs, produit exclusif de dons faits par MM. J. Frésart, Simonis et W. Del Marmol. La conception du plan et la construction font le plus grand honneur à M. Jamar, jeune architecte, dont c'est le début dans le domaine de l'architecture religieuse; elles témoignent d'études solides, ainsi que de l'intelligence complète du style mis en œuvre. Le charpentier et le ferronnier, MM. Demeuse, frères, de Grivegnée, méritent également une mention honorable pour le soin et le goût que chacun d'eux a mis dans la partie de la construction qui lui incombait.

NOUS lisons dans la *Chronique des travaux publics de Belgique :*

« La section des Beaux-Arts du conseil communal s'est occupée ces jours derniers des travaux de restauration de l'église du Sablon à Bruxelles. Les plans et devis de cette restauration, dus à M. l'architecte Schoy, comportent une dépense de 2,155,000 francs, y compris la construction d'une sacristie indépendante de l'église, mais reliée à celle-ci par un couloir et suffisamment peu élevée pour ne pas nuire à la vue de l'ensemble de ce chef-d'œuvre de l'architecture ancienne.

La Ville et l'État ne sont pas encore d'accord, paraît-il, sur leur part d'intervention et sur le délai que l'on fixera pour l'exécution de ces importants travaux. Mais on aurait, dans tous les cas, renoncé à l'idée bizarre que l'on avait eue d'abord de répartir la dépense sur cinquante années, et cela afin que le subside de l'État pour ce monument historique ne dépassât pas 20,000 francs par année !

Il est également question de dégager complètement l'église des quelques maisons qui y sont accolées ; ce serait là un travail aussi intelligent qu'utile au point de vue de l'embellissement de toute cette partie du haut de la ville. »

A ROME, on est à la veille de la réouverture de la basilique des Sts-Laurent et Damase, cette basilique historique, dont l'origine remonte aux premiers siècles de l'Église, et où S. Damase lui-même a voulu que ses cendres fussent conservées.

Les travaux de restauration qui y ont été exécutés sont dignes de la munificence des grands Papes Pie IX et Léon XIII. — Dès 1868 le gouvernement pontifical avait commencé les travaux en reconstruisant les toitures et la façade du sud où furent percées cinq grandes fenêtres. — L'église est restée en reconstruction depuis lors. S.S. Pie IX l'orna d'un pignon à claires-voies, destiné à dissimuler le toit, d'une richesse admirable, et rehaussé de dorures. — Après avoir pourvu à la solidité des murs et des voûtes souterraines, on songea à la décoration, qu'il s'agissait de mettre en harmonie avec les peintures tant admirées de Bramante, qui décorent le premier rang des arcatures de la nef centrale, et avec le riche fronton exécuté d'après les meilleurs modèles du XV^e siècle.

Ces travaux ont été exécutés sous les auspices du Rév. Chapitre de la basilique et la direction d'une commission présidée d'abord par son Exc. le cardinal Nina, puis par l'éminent cardinal De Luca, vice chancelier, et aidée du concours précieux de M. Ch. Lang. — Le projet de restauration avait été dressé par le professeur architecte C^te Virginio Vespignani, qui dirigea l'exécution avec le concours de M. Raphael Ingami, architecte ingénieur.

A Berne enfin, on se prépare à compléter, d'après les plans de M. J. Leeman, la tour,

restée inachevée de la cathédrale, œuvre d'Ulrich Van Oensingen. — Sur la tour octogonale, sera posée une flèche ouvrée et légère comme une dentelle, qui, à 80 pieds, portera une galerie d'où l'on pourra jouir d'un point de vue élevé de 155 pieds de plus qu'actuellement. La hauteur totale de la tour une fois achevée sera de 375 pieds.

ENDANT que les uns mettent en pratique les principes de l'art chrétien, d'autres se dévouent à l'étude de ses annales. Au premier rang de ceux-ci nous devons placer M. P. De Decker, membre de l'Académie royale de Belgique et ancien ministre de l'intérieur. — Il vient de consacrer, dans la *Revue générale*, deux remarquables articles, écrits dans un style digne de l'Académie, et empreints d'une mélancolique émotion, aux œuvres d'art enlevées et détruites en Belgique par les gueux du XVI^e siècle, et surtout par les révolutionnaires.

Il n'accorde que quelques pages aux ruines faites par les gueux, qui saccagèrent plus de 400 églises en Flandre. — Moins de cent forcenés dépouillèrent en quelques heures l'église de Notre-Dame d'Anvers, qui comptait soixante-dix autels, et qui, après celle de St-Pierre à Rome, était une des plus riches de la chrétienté ; les pertes s'élevèrent à plus de 400,000 écus d'or. — Grâce à ces vandales, la Belgique ne possède plus aujourd'hui une seule production de tel ou tel de ses glorieux artistes. La ville de Tournai, par exemple, n'a jamais connu un seul des tableaux de ses illustres enfants, Roger de la Pasture, Robert Campin son maître, Philippart Truffin et Jacques Daret. Les iconoclastes ont jeté pour toujours dans l'oubli, les noms mêmes des artistes de l'*école brabançonne*, dont le siège était à Malines, où l'on comptait au XVI^e siècle cent cinquante ateliers de peinture.

La sève artistique était puissante, dans la catholique Belgique. — A la fin du siècle dernier, ses produits avaient rendu leur antique éclat aux églises ; un art moins pur qu'autrefois, mais aussi somptueux, ornait les autels. Mais la fin du XVIII^e siècle devait ouvrir une crise fatale. Marie-Thérèse, en supprimant l'ordre des Jésuites, fit passer à l'étranger un nombre énorme de livres précieux, de tableaux et d'objets de prix. Joseph II supprima *comme inutiles* cent soixante-trois couvents, d'où furent enlevés 22,000 tableaux.

Mais un orage plus terrible s'annonçait à l'horizon. La révolution française éclata. Le *Comité du salut public* institua une *Commission temporaire des arts*. Son délégué Frécine, avait pris un arrêté autorisant deux commissaires à « recueillir dans les édifices publics, monastères et maisons d'émigrés, dans tout le pays conquis, les livres, manuscrits, cartes, estampes, tableaux tant originaux que copies, statues, bas-reliefs, meubles précieux et généralement les divers objets d'art qu'ils jugeront dignes de figurer dans les collections et le *museum* de la République. Pour accélérer cette utile récolte ils sont dispensés de dresser des catalogues des livres qu'ils choisiront. » — Ce fut l'organisation de la spoliation officielle par les proconsuls étrangers, et du brigandage libre, de la part de leurs *coupe-jarrets;* ce fut, selon l'expression d'un historien, une *cascade de crimes* et un pillage sans nom.

« Le salut de la République est dans la Belgique! s'écriait Gambon, le financier de la Convention. Ce n'est que par la réunion de ce riche pays à notre territoire, que nous pouvons rétablir nos finances et continuer la guerre. » — En effet, la Belgique sauva les finances de la révolution, au prix de *quatorze milliards* de notre monnaie actuelle, et de presque toutes ses richesses artistiques.

L'abondance de la *récolte* des objets d'art fut telle, qu'on dût organiser une *Agence de commerce et d'extraction de la Belgique*, pour les réunir à Paris.— Grégoire, annonçant leur prochaine arrivée, s'écriait : « La République acquiert par son courage ce qu'avec des sommes immenses Louis XIV ne put jamais obtenir. Rubens, Van Dyck et Craeyer sont en route pour Paris, et l'école flamande se lève en masse pour venir orner nos musées. »

Heureusement pour l'art, les convois furent protégés par l'armée, où s'était refugié ce qui restait à la France révolutionnaire d'honneur et de discipline.—Les chefs-d'œuvre de l'art flamand furent mis à la hâte dans des caisses, et envoyés sur de mauvaises routes, à l'aide de véhicules insuffisants, jusque dans la capitale, sous la surveillance d'un lieutenant, nommé Barbier, sauveur inconscient de la fortune artistique de la Belgique. Il conserva ainsi ces chefs-d'œuvre pour les futures restaurations que réservait la Providence.

Les maîtres flamands formèrent le fond du musée central des arts ouvert solennellement par la Convention ; on y comptait cinquante-huit tableaux de Rubens seul. Pas une œuvre de Rubens ni de Van Dyck n'était restée en Belgique.

Quand plus tard les provinces belges furent incorporées à la France, ce pays fut mis en coupes réglées, et des spoliations plus regrettables commencèrent. Le culte public fut supprimé, les églises dévastées, les cloches fondues. Ce fut pis que l'invasion des barbares. Des associations de spéculateurs indigènes s'enrichirent d'un trafic ignoble, origine de fortunes colossales stigmatisées par Grégoire dans son célèbre rapport sur

les arts. — Des convois partirent pour les pays voisins et allèrent y former ces magnifiques collections dont la valeur peut être calculée par la vente récente du cabinet Hamilton, que nous relations précisément à cette place dans notre dernier fascicule.

Toute la Belgique ne fut plus qu'un monceau de monuments vides ou ruinés.—Les cathédrales de St-Donat à Bruges et de St-Lambert à Liége, furent détruites et saccagées à ne plus laisser de vestiges.—La cathédrale d'Anvers, déjà si éprouvée au XVIe siècle, fut de nouveau la proie des Jacobins. — De ses trente-sept autels un seul fut sauvé. — La magnifique chaire de vérité de style gothique fut vendue à un fripier *dix-sept florins dix sous*. La plus précieuse de ses statues fut *pilée* et transformée en poussière. — L'existence de l'édifice lui-même fut mise en question. Le conseil général de la commune de Paris avait arrêté (V. *Moniteur* du 14 nov. 1793), que le département « soit invité à faire abattre les clochers, qui, par leur domination sur les autres édifices, semblent contrarier les principes de l'égalité».

Lorsque les Bourbons furent rétablis sur le trône au nom de la légitimité, qui impliquait le droit fait aux justes revendications, celles-ci ne se firent pas attendre, mais la restitution d'abord promise à la Belgique, fut ensuite ajournée.— La complaisance des souverains alliés maintint intact le musée de Paris.—Après la chute définitive de Napoléon, le roi Guillaume, sentant le besoin de raffermir son autorité en Belgique, saisit l'occasion de défendre un intérêt cher aux Belges.— Appuyé par le gouvernement anglais, il engagea des négociations en vue de faire rentrer dans leur patrie les chefs-d'œuvre flamands.—Notre auteur expose au long ses instances, ainsi que celles de Canova, délégué par le cardinal Consalvi, pour revendiquer les œuvres d'art conquises en Italie. — Elles restèrent sans issue. — Le duc de Wellington finit par intervenir, au nom de la Conférence, et fit enlever du musée les tableaux revendiqués par les différentes nationalités autrefois dépouillées par les révolutionnaires.

Les chefs-d'œuvre de l'école flamande reprirent donc, après un long exil, le chemin de la patrie. On dut employer 800 ouvriers à réparer les chemins sur le parcours du convoi. Celui-ci arriva à Bruxelles le 20 novembre 1815; un état officiel des tableaux rendus par le gouvernement français parut dans la *Gazette générale* du 25 novembre. Le retour de chacun d'eux dans les différentes villes du pays, célébré avec pompe, causa une allégresse universelle.

Le travail de M. De Decker contient les renseignements les plus précis, sur les péripéties qu'ont subies toutes ces œuvres d'art. — C'est un document précieux pour l'archéologie.

MAIS parlons un peu d'un autre vol, qui fait en ce moment sensation dans le monde savant et artistique. La précieuse collection de feu lord Ashburnham est mise en vente en ce moment : on en demande 4 millions, et le gouvernement anglais semble le plus sérieux amateur. Or M. L. Delisle, le savant directeur de la bibliothèque nationale, vient de démontrer à l'Institut, que 60 pièces des plus rares de cette collection sont des pièces volées à la collection Barrois, ou proviennent de la collection Libri, amassée elle-même, comme on le sait, par une série de vols. M. Delisle s'est mis en rapport avec le British Museum et a reçu l'assurance, que le principe de la rétrocession des manuscrits français serait admis au cas où le gouvernement anglais deviendrait acquéreur de la collection. Si la chose se réalise, le gouvernement français payera cher la confiance qu'il mit autrefois en Libri. Il paraît qu'il y a concurrence de trois côtés. Berlin voudrait ajouter ce trésor à celui du Palais Hamilton dont cette ville vient de s'enrichir, comme nous l'avons dit (1). D'autre part les Américains, devenus depuis quelque temps friands d'érudition et d'art, commencent à collectionner les œuvres précieuses du vieux monde, et l'on dit que Chicago a fait des offres considérables.

En même temps on annonce en Espagne la prochaine mise en vente de la non moins célèbre collection du duc d'Ossuna, mort l'an dernier, qui contient 35000 volumes, 7000 manuscrits, contenant des merveilles de curiosité et d'art, enfin une série de tableaux de prix et des œuvres d'art de toutes sortes. De même que le public anglais pousse le gouvernement de Londres à acquérir la collection Ashburnham, le peuple espagnol conjure le cabinet Sagasta de ne pas laisser s'éparpiller sous le marteau du commissaire priseur la collection du duc d'Ossuna évaluée à 5 millions.

l'abbé Albanès, un des érudits les plus éminents du midi de la France, vient de publier dans les Bulletins de la *Société d'études scientifiques et archéologiques* de la ville de Draguignan, un travail fort remarquable sur *l'Ordre des Frères-Prêcheurs*. Nous n'analyserons pas ici une œuvre qui appartient au domaine de l'histoire, mais nous en

1. Nous apprenons qu'il est question de la rétrocession au gouvernement anglais des documents de la collection Hamilton qui ont trait à l'histoire de l'Écosse. — Le plus grand secret a été tenu jusqu'ici sur la somme payée pour ces trésors. Mais le *Times* se dit en mesure d'affirmer que le prix en a été de un million et demi. — La précieuse collection n'est pour le moment pas accessible au public.

extrayons une curieuse description de la Sainte-Baune rédigée au XIIIe siècle, traduite par l'auteur d'un écrit du célèbre père mineur Salimbene, de Parme, qui visita la Provence en 1248 :

« La caverne où sainte Marie-Madeleine a fait pénitence pendant trente ans, dit Salimbene, est à quinze milles de Marseille... Le rocher où elle se trouve est très élevé; à mon avis, elle est assez vaste pour contenir mille personnes. On y voit trois autels, et une source pareille à celle de Siloë. Il y a un très beau chemin pour y arriver. En dehors, près de la grotte, est une église desservie par un prêtre; au dessus de la grotte, la montagne est encore aussi élevée que le baptistère de Parme, et la grotte elle-même se trouve à une telle hauteur dans le rocher, que les trois tours des Asinelli de Bologne ne pourraient y atteindre. Les grands arbres de la forêt semblent d'en haut de l'ortie ou de la sauge. Et comme toute la contrée est inhabitée et déserte, les femmes et les nobles dames de Marseille, quand elles y viennent par dévotion, ont soin d'y conduire avec elles des ânes, qui portent du pain, du vin, des pâtés, des provisoins et autres comestibles dont elles peuvent avoir besoin. »

Joinville raconte qu'il accompagna Louis IX dans une ascension à la grotte de Ste Madeleine en 1254. En 1279, Charles, prince de Salerne, fils du roi de Naples, fit pratiquer des fouilles dans l'église de St-Maximin. Il mit au jour cinq sarcophages du Ve siècle, et une tablette de cire portant la date de 716, dont le texte a été transcrit par le dominicain Bernard de Gui en 1320. On s'est appuyé sur ce texte pour établir l'authenticité des reliques de la Madeleine. Ce document, qui a été fort contesté, est vivement défendu par l'abbé Albanès.

Ce savant, qui avait déjà restitué à Nicolas Froment, peintre d'Avignon, le tableau du *Buisson ardent*, longtemps attribué au roi René, vient de retrouver le nom d'un autre peintre, c'est celui d'Antoine Ronzen, surnommé le Vénitien, auquel on doit le grand retable qui décore l'autel dit du *crucifix*, dans l'église de St-Maximin. Bien mieux, après douze ans de recherches, il vient de découvrir un acte daté de 1303 qui lui révèle le nom de l'architecte de cette belle et remarquable basilique. Jean Baudin est l'artiste qui, avant d'élever ce monument, venait de bâtir le palais des comtes de la maison d'Anjou, le plus bel édifice de la Provence au moyen âge [1].

M. Edmond Le Blant, délégué par le gouvernement pour assister aux travaux d'extraction de trois sarcophages chrétiens découverts à Saint-Maximin (Var) et au sondage de la crypte historique où ils se trouvaient, a donné au *Comité des travaux historiques* quelques détails curieux sur ces fouilles. L'un des trois sarcophages, dont les faces latérales semblent sortir des mains de l'ouvrier, est orné des figures de S. Pierre ressuscitant Tabithe, et d'un grand buffet d'orgues (?). Quatre dalles gravées, fixées aux parois de la crypte, représentent une orante, la vierge enfant servante du temple, Daniel entre les lions et le sacrifice d'Abraham. Comme les sarcophages mêmes, ces fragments sont antiques. Les fouilles ont continué depuis cette communication.

Dans un autre endroit nommé la Gayole, ont été retrouvés deux sarcophages chrétiens, dont l'un, transporté au petit séminaire de Brignoles, est une œuvre de main grecque, paraissant dater du temps des Antonins. L'autre, qui a disparu, portait l'inscription funéraire d'un personnage consulaire.

Monsieur Buhot de Kersens signalait, au mois de juillet dernier, à la Sorbonne un sarcophage en marbre blanc que possède depuis peu le musée de Bourges, et qui provient de Charenton. On y voit Daniel en prière, debout entre deux lions, qui s'inclinent devant lui; deux griffons courant vers un vase à panse godronnée ; au dessus des griffons, un sujet familier aux chrétiens : des colombes posées sur des branches; ces sujets sont en gravure, ce dont on trouve fort peu d'exemples[1].

NOTRE collaborateur M. de Farcy, a présenté à la *Société des Antiquaires de Normandie* une note sur un coffret d'ivoire de la cathédrale de Bayeux, qui n'a jamais été pris par Charles Martel sur Abderhaman, ni donné à l'église de Bayeux par Ermanhude, femme de Charles le Chauve, pour enfermer les reliques de S. Rigobert comme on l'a prétendu. C'est ce que prouve surabondamment M. de Farcy. C'est probablement à la suite des croisades, que la cathédrale de Bayeux s'enrichit de ce produit de l'art oriental.

UN inventaire de l'église de St-Paul à Orléans (1462) a été récemment mis au jour par M. Boucher de Molandon. L'église de St-Paul était le siège de deux paroisses; elle était celle de l'hôtel de l'Annonciade, où Jeanne d'Arc logeait pendant ses courts séjours à Orléans. Ce document est en quelque sorte parfumé du souvenir de la Pucelle héroïque ; il révèle quelques détails intéressants sur le mobilier religieux et les usages anciens [2].

De son côté M. le comte E. de Barthélemy a

1. Bulletin de la soc. d'ét. et d'arch. de Draguignan.

1. V. Bulletin du Com. des travaux histor. et scient. 1882, n° 2 et 3.
2. Revue des Sociétes savantes, 1882.

trouvé à la Bibliothèque nationale un inventaire de la cathédrale de Reims, de 1622, antérieur à celui qui était déjà connu, et plus complet à certains égards (1).

DANS une note adressée à la Sorbonne, M. le baron de Verneilh révèle en même temps un nouveau tailleur d'images du XVIe siècle, et une œuvre remarquable de l'école française de sculpture. C'est une Vierge appartenant à l'église de Buissière-Babil (Dordogne) exécutée en 1581, au Mans, par Matthieu Dionise. Déjà M. le baron de Verneilh avait fait connaître, dans notre Revue, un groupe de S. Georges exécuté également au Mans par le même artiste en 1597, pour l'église de Lacoué (Sarthe).

LES archives notariales, peu exploitées jusqu'ici, réservent aux archéologues des découvertes inattendues. Dans l'étude d'un notaire de Draguignan on vient de recueillir le texte d'un marché passé en 1510 entre la Confrérie de Ste Brigitte de cette ville, et Jean de Guelin pour la confection d'un retable peint. Ce peintre paraît à Draguignan, de 1510 à 1523, dans d'autres actes. Faut-il y voir, avec M. Mireur, l'auteur de la découverte, un parent des Quellyn d'Anvers ? Le marché fait connaître le sujet du tableau: Ste Brigitte et sa légende, en trois étages; sur le revers était peinte l'Annonciation. La peinture devait être exécutée à l'huile de noix, et coûter 200 florins (2).

M. Darcel, en étudiant les tableaux du XVe siècle du musée de Bruxelles et de l'hôpital St-Jean à Bruges, a découvert le sens précis du mot *tablier* (touaille) qu'on rencontre souvent dans les inventaires, et nous apprend qu'au XVe siècle, en Flandre, on posait une pièce de linge autour de la table du repas, sur laquelle on plaçait le tranchoir, le couteau et le verre, et qui, par sa partie pendante, était utilisée comme serviette par les convives.

LE gouvernement belge vient d'acheter pour les archives de l'Etat à Liége le *Liber cartarum ecclesiæ leodiensis*, manuscrit sur velin dont la première transcription remonte, paraît-il, à l'année 1185. Il contient la copie de 786 diplômes, chartes et documents divers, concernant les propriétés de l'ancienne cathédrale de St-Lambert et l'état politique de la principauté de Liége. Huit sont du IXe siècle, neuf du Xe, douze du XIe, trente et un du XIIIe, les plus récents datent du milieu du XIVe.

Le premier manuscrit, trouvé en 1851 dans le grenier d'un château de la Hesbaye, devint la propriété de M. Ferdinand Henaux, historien liégeois, qui en tira quelque parti pour ses travaux; son frère, M. Victor Henaux, l'a cédé à l'État au prix de 9000 fr.

UNE cérémonie qui peut être considérée comme unique en son genre a eu lieu à Madrid au mois de janvier. Nous avons annoncé (1) la découverte faite au château de Sigmaringen des restes du Cid et de Ximena. Le gouvernement du roi Alphonse sollicita du prince Charles la rétrocession de l'urne contenant ces restes glorieux. Le prince de Hohenzollern y consentit, moyennant une lettre autographe du roi, et M. Tubino emporta en Espagne le précieux vase, et le remit au roi Alphonse en présence de tous les membres de la famille royale, de M. Sagasta, et d'un grand nombre de savants, d'académiciens, de députés et de sénateurs de la province de Burgos. Le roi remit l'urne à ces derniers en leur disant qu'il confiait à la municipalité de Burgos tout ce qui reste du Cid et de Ximena.

LA médaille d'or que les nombreux amis de M. de Rossi se proposaient, comme nous l'avons annoncé, d'offrir à l'illustre archéologue, lui a été remise le 11 décembre avec un album contenant les noms des 3000 souscripteurs.

La cérémonie, qui a eu lieu dans la galerie des sarcophages du musée de Latran, était présidée par le P. Brusso, barnabite, un des plus savants disciples de M. de Rossi; trois discours ont été prononcés au nom des trois corps savants organisateurs de la fête : la Société française d'archéologie chrétienne, l'Institut archéologique allemand et l'École française de Rome. — L'excédant des fonds recueillis est versé à la caisse des catacombes. Déjà une nouvelle découverte de M. de Rossi est signalée, celle de la crypte où le prêtre Hippolyte a été enseveli. Il y en a peu de plus spacieuses dans tout l'ensemble des cimetières souterrains. L'autel, isolé, placé dans l'enceinte terminée en abside, et exhaussé sur deux gradins, offre une disposition remarquable (2).

1. Revue des Sociétés savantes.
2. V. Bull. du Comité des trav. hist. et scientifiq. 1882 n° 2.

1. Voir la première livraison de tome I de cette année.
2. Le prêtre Hippolyte, qui a donné son nom au cimetière, a eu son souvenir remplacé au VIIe siècle par celui d'un autre Hippolyte, soldat, gardien du martyr S. Laurent, et converti par lui.

L'AUTOMNE dernier, la presse belge a fait du bruit autour d'un triptyque exposé pendant quelque temps à Enghien (Hainaut), et qui a été attribué aux frères van Eyck. Ne pouvant, au moment de la composition de notre premier fascicule, examiner par nous-même la peinture récemment découverte, nous avons, dans le désir de tenir nos lecteurs au courant de la question agitée alors, fait de larges emprunts à une notice publiée par M. l'abbé Bosmans, archiviste de la maison d'Aremberg, dans les *Annales du cercle archéologique d'Enghien.*

Bien que certains passages de cette dissertation fort élogieuse, fussent de nature à soulever dans notre esprit des doutes fondés et sur l'attribution et sur les appréciations émises, — notamment en ce qui concerne la signature en *rébus* des auteurs, signature qui n'a rien de commun avec celle des œuvres authentiques de Jean van Eyck, — nous n'avons pas cru pouvoir les supprimer, n'ayant pas dans ce moment à notre disposition, d'autres sources d'information pour contrôler le bien-fondé des renseignements donnés par les *Annales du cercle archéologique d'Enghien.* Le ton de simplicité et de conviction de la notice est, d'ailleurs, maintenant encore, à nos yeux un gage de la bonne foi incontestable de l'auteur.

Mais le bruit qui se fait autour des œuvres d'art auxquelles on attribue une haute valeur, trouve rapidement de l'écho de l'autre côté de la Manche. Une revue de Londres, « *The Academy,* » consacra une notice au triptyque d'Enghien, à peu près en même temps que paraissait notre chronique, et l'auteur semble avoir puisé ses renseignements dans la même notice qui nous a fourni les nôtres. Dans son n° de février, la feuille périodique anglaise nous apporte sur la peinture en question, l'appréciation que lui adresse, sous forme de lettre et de rectification, l'un de nos collaborateurs, M. W. H. James Weale. Après avoir fait connaître l'opinion de M. l'abbé Bosmans, nous nous empressons de mettre sous les yeux de nos lecteurs la traduction de la lettre de M. Weale, afin de leur apporter le jugement d'un homme d'une compétence reconnue, sur la trouvaille d'Enghien :

« Je viens de lire dans « *The Academy* » une note sur le tableau d'Enghien attribué aux frères van Eyck. Me trouvant au Belgique au mois de novembre dernier, on m'engagea vivement d'aller voir cette peinture, mais j'hésitai, ayant visité il y a quelques années, l'hôpital où se trouvait ce triptyque, et examiné à cette occasion tout ce qu'il y avait d'ancien dans cette maison. Cependant j'ai fini par céder aux incitations, me laissant persuader à aller voir l'œuvre dont il était question. Je crois qu'il n'est pas inutile de faire connaître à vos lecteurs que ce triptyque n'est qu'une peinture de troisième ordre, exécutée par un artiste du Brabant au commencement du seizième siècle. Le sentiment du peintre, l'exécution, les procédés dont il a été fait usage, la gamme des couleurs, et jusqu'aux moulures du cadre original et même le contour de la partie supérieure de celui-ci, — tout cela diffère entièrement de tout ce qui a été peint en Neerlande dans la première moitié du quinzième siècle. »

EN restaurant le chœur de l'église paroissiale de Heythuizen (Belgique), on vient de découvrir de superbes peintures murales des quinzième et seizième siècles. Elles se composent de sarments et de branches richement polychromées et portant des fleurs peintes avec une splendeur orientale. Sous une épaisse couche de plâtre, sont reproduites de magnifiques perles et plusieurs motifs alternant sans cesse. Sur une des pierres se trouvent les armes des comtes de Horn; Heythuizen faisait partie de leurs domaines.

AU mois de décembre dernier, les journaux ont rapporté le fait suivant :

Un antiquaire bien connu, M. le Dr Bock, vient de retrouver dans de vieux bahuts de la cathédrale de Berne, qui n'avaient pas été ouverts depuis le temps de la réforme, des objets précieux dont il estime la valeur totale à quatre millions de francs.

Dans le nombre figure le manteau de grand maître de la Toison d'or, qui se trouvait dans les bagages de Charles le Téméraire à la bataille de Morat. La seule valeur de ce manteau richement brodé est estimée à 50,000 francs.

LA ville d'Argenteuil a — comme on le sait — l'honneur de posséder une des plus vénérables reliques qui existent dans le monde entier. Depuis le neuvième siècle, elle a reçu en dépôt des mains de Charlemagne la tunique sans couture que portait le divin Sauveur en montant au Calvaire, et qui fut assignée par le sort à l'un des soldats préposés au crucifiement. Mgr Goux, s'occupant de réviser le *Propre* diocésain, et voulant imprimer un nouvel élan au culte rendu à ce précieux vestige de la vie mortelle du Rédempteur, a désiré établir en son honneur un office spécial qui serait étendu à tout le diocèse.

La Sacrée-Congrégation des Rites, consultée à ce sujet, a émis un avis favorable et admis en principe l'institution de cette fête de la Sainte-

Tunique. On travaille actuellement avec un soin scrupuleux à la rédaction du nouvel office.

Au mois de juillet dernier, Monseigneur, avant de prendre cette décision, a demandé que la châsse d'Argenteuil fût ouverte en sa présence :

Voici un extrait du procès-verbal qui a été dressé à cette occasion :

« Nous, Pierre-Antoine-Paul Goux, par la miséricorde de Dieu, etc.,

« Après nous être agenouillé et avoir prié devant la sainte Relique, avons brisé les scellés et ouvert le reliquaire. Aussitôt nous en avons retiré pieusement le vêtement sacré, que nous avons déposé et étendu sur des tables préparées à cet effet, afin d'examiner en quel état l'ont laissée les mutilations subies autrefois et particulièrement en mil sept cent quatre-vingt-treize.

« Nous avons constaté que la sainte tunique n'est plus entière, il est vrai, mais qu'il en reste encore d'importants fragments divisés en quatre morceaux, dont un grand et trois plus petits, et dont voici la description sommaire et la mesure approximative :

« Le plus grand morceau, long d'un mètre vingt-deux centimètres dans sa plus grande hauteur et mesurant un mètre dans sa plus grande largeur, présente à son sommet la forme du cou et les entournures des manches. Ce morceau est percé sur toute sa surface de cinq trous plus ou moins grands, et paraît équivaloir à la moitié de la tunique.

« Les trois autres fragments mesurent en longueur, le premier, soixante-deux centimètres et en largeur quarante-trois, le second en longueur trente-six centimètres et en largeur vingt-deux; enfin, le troisième, en longueur quarante-deux centimètres et en largeur quatorze....

« Le tissu de la sainte tunique est composé en fils de la couleur et de la finesse du poil de chameau. Il est fort propre, d'une trame peu serrée et soyeuse au toucher.

« Nous avons remarqué dans le grand morceau de nombreuses et larges marques roussâtres, qui sembleraient provenir de sang répandu. Sous ces traces, qui couvrent une grande partie du centre du morceau, depuis le tour du cou jusqu'à une certaine distance du bas, c'est-à-dire la surface qu'occuperaient les épaules et les reins, l'étoffe est dure et sèche, et les interstices de la trame sont remplis par cette matière, de telle sorte qu'on ne peut voir le jour à travers. »

N nous écrit de Chartres, qu'un vitrail doit prochainement être placé en souvenir du cardinal Pie, de sainte et vénérée mémoire, dans l'église de Pontgoin, lieu de naissance de l'illustre évêque de Poitiers. On nous adresse en même temps une bonne photographie, exécutée d'après le carton de ce vitrail, lequel porte l'estampille de la maison Lorin de Chartres.

Nous ne savons dans quelle mesure l'Église autorise, quand il s'agit d'un vitrail destiné à un sanctuaire public, la représentation presque isolée d'un personnage — quelque illustre et vénéré que soit d'ailleurs ce personnage — lorsque celui-ci n'a pas encore été mis au rang des bienheureux et des saints. Mais, ce que l'examen de la photographie nous permet d'assurer, c'est que l'auteur du carton a fait une grande dépense de talent et de science pour créer une œuvre conçue entièrement en dehors des principes de la peinture sur verre. — Mieux peut-être, que partout ailleurs, à Chartres ces principes sont établis et illustrés par les magnifiques vitraux de la cathédrale, tandis que le carton, — dont le genre de mérite apparaît clairement dans la photographie que nous avons sous les yeux, — gagnerait beaucoup à être utilisé pour une peinture à l'huile.

DEUX archéologues bavarois, M. Gustave de Bezold, architecte, et le docteur Georges Dehio, agrégé à l'université de Munich, annoncent la publication prochaine d'un ouvrage important sur l'architecture ecclésiastique, qui se fera par les soins de la maison de J. G. Cotta. Nous traduisons les passages principaux d'une annonce qui est plutôt un appel au concours des confrères allemands et étrangers des auteurs qu'un prospectus de librairie :

« Les soussignés sont occupés à la préparation d'un livre sur l'histoire de *l'architecture religieuse de l'Occident du IVe au XVIe siècle* que, d'avance, ils voudraient faire connaître à leurs confrères.

» L'ouvrage sera publié d'après un plan nettement établi : Il comprendra un atlas de 400 planches environ, grand in-4° (format de 25 cent. sur 36) et un volume de texte. Il y aura quatre divisions principales : style chrétien primitif, style roman, gothique et de la renaissance.

» L'examen des monuments décrits et dessinés se fera d'après un ordre uniforme. 1° Composition de l'édifice dans sa structure intérieure, plan terrier et coupes ; 2° extérieur de l'édifice ; 3° les détails. L'étude du monument se fera suivant le style général auquel il appartient en le comparant ensuite au groupe d'édifices similaires auquel il se rattache, puis il sera examiné au point de vue de l'originalité de la conception dont il est le résultat. On n'aura égard aux divisions par pays que pour autant que la division géographique réponde à une école d'architecture dont les œuvres porteraient un caractère distinct. Mais il sera tenu compte de la physionomie nationale des monuments, généralement plus prononcée dans les moulures et les parties décoratives d'un édifice que dans la disposition du plan. Cette étude se fera à un double point de vue ; examen général du développement des membres principaux de l'architecture suivant les fonctions qui leur sont propres, tels que colonnes, pilastres, portails etc., et ensuite étude comparative de ces membres suivant le développement du style décoratif national ou des régions provinciales. On examinera ainsi, par exemple : les différences du style roman saxon, roman rhénan, roman

lombard etc. Si l'étude comparée, comprise de cette façon, peut offrir une certaine uniformité, elle est aussi très instructive, et le texte peut lui donner tout l'intérêt que le sujet comporte, surtout si ce texte vient à s'étayer de documents, et s'il va puiser à toutes les sources authentiques connues.

» Il entre dans le plan de l'ouvrage de conserver la stricte unité de mesures quant à l'échelle des planches, et l'on ne se départira de la règle établie que pour les monuments de très petites proportions. »

L'annonce de M. de Bezold et Dehio est accompagnée de quelques spécimens des gravures de leur ouvrage, dont le dessin clair et précis rappelle, dans une certaine mesure, les illustrations du Dictionnaire de l'architecture française de Viollet-le-Duc. Toutefois, les auteurs ont l'intention d'accompagner chaque division de leur livre de vues pittoresques reproduites par les procédés de l'héliotypie. L'ouvrage sera complet en cinq livraisons.

Par sa forme et la division en texte et en atlas, ce livre paraît surtout se recommander au point de vue de l'enseignement. Les auteurs assurent d'ailleurs que la maison Cotta, si avantageusement connue par ses publications, n'a rien épargné pour répondre à leurs désirs au point de vue des gravures et de l'exécution matérielle de l'ouvrage.

Les deux collaborateurs ajoutent qu'ils s'efforceront d'utiliser, dans la mesure du possible, les matériaux épars qui se trouvent dans les monographies, les revues périodiques etc.; et pour compléter encore toutes les sources d'informations sur les œuvres d'architecture si multiples dont ils auront à traiter; ils terminent leur annonce par un appel pressant au concours de tous leurs confrères. La plupart des architectes, disent-ils, ont été à même, soit dans les voyages, soit au cours de leurs travaux, d'étudier d'une manière plus approfondie que cela n'avait été fait avant eux, l'un ou l'autre monument historique. Généralement les plans et les dessins, résultats de ces sortes d'études, sont ensuite enfouis dans les cartons de l'artiste sans qu'il en soit tiré le parti désirable ; souvent même lorsque ces travaux sont incomplets, les architectes se trouvant dans le voisinage des monuments qui y ont donné lieu, pourraient aisément les achever s'ils en trouvaient l'emploi. — Hé bien, c'est afin de servir en quelque façon de centre à des travaux isolés, c'est afin de les utiliser au profit de tous que les auteurs du livre en préparation font appel aux architectes, artistes et archéologues qui pourraient concourir à leur entreprise. — L'accueil bienveillant que de toutes parts ils ont déjà reçu de leurs confrères, leur permet d'espérer que ce n'est pas en vain qu'ils s'adressent aux architectes et archéologues avec lesquels ils ont le regret de ne pas se trouver déjà en rapports personnels. — De leur côté, les deux auteurs de l'ouvrage annoncé se feraient un plaisir de répondre aux demandes que l'on pourrait leur adresser, de même qu'ils se feront un devoir de faire connaître les auteurs des communications dont il sera fait usage dans le livre annoncé.

Voici l'adresse des deux collaborateurs : *Gustave von Bezold, architecte ; Amalien Str : 92. IV, Munich.*

*Dr Georg Dehio, a. o. Mitglied des K. Akademie d. Wissenschaften und Dozent an der K. Universität. Schelling Str. 14. III, Munich.*

LA *Revue de l'art chrétien* n'ayant pu paraître l'année 1882, année critique pendant laquelle s'opérait la transformation qui lui permet d'affronter avec confiance un nouveau quart de siècle, nous avons à combler notre arriéré à l'égard des Sociétés savantes dont nous avons le plus à cœur de suivre sans interruption les travaux. C'est ainsi que dans notre dernière livraison nous avons rendu compte du *48e Congrès archéologique de France*, qui s'est tenu à Vannes en 1881 (1), nous réservant de parler dans celle-ci du Congrès d'Avignon, qui a eu lieu l'année dernière (septembre-octobre).

La région explorée par le congrès est particulièrement intéressante. Nulle contrée n'offre à l'archéologue un si riche ensemble de monuments vénérables et de souvenirs historiques imposants : Avignon, qui a été comme une autre Rome pour la papauté, l'est restée par la valeur de ses antiquités monumentales ; Nîmes a ses arènes mieux conservées que le Colysée ; Arles aussi a les siennes, avec son théâtre et ses Alyscamps ; l'aqueduc du Gard n'a pas son rival en Italie ; ajoutons à cela le Mausolée de St-Remi, et le Vatican du XIVe siècle ; n'est-ce pas de quoi former comme un Eldorado des archéologues ?

Le palais des papes reçut la première visite du Congrès. — Du monument bâti par Jean XXII, il ne reste que de précieux documents sur sa construction (2).

Le palais actuel est l'œuvre de Benoît XII, et surtout de Clément VI. Le nom du premier architecte, est maître Pierre Poisson de Mirepoix (3). — M. Müntz, qui a découvert ce rensei-

1. Nous avons, par une erreur de plume, mentionné ce Congrès comme ayant eu lieu en 1882.

2. L'architecte fut Guillaume de Coucouron. Parmi les artistes qui l'ornèrent figure Pierre du Puy, de Toulouse.

3. Pierre Obreri, travailla aussi au palais en 1362, selon une découverte de M. Duhamel.

gnement précieux, a fait connaître aussi le véritable auteur des peintures de la chapelle St-Martial ; c'est Matthieu de Viterbe, et non pas Simone Memmi, comme on l'a cru longtemps.

Le Congrès a visité ensuite la Cathédrale d'Avignon avec son curieux porche du XIIe siècle, et l'ancienne église de St-Étienne. — L'excursion d'Orange a été particulièrement intéressante. M. Révoil, avec l'élégante parole qu'on lui connaît, a donné, dans le théâtre même d'Orange, une remarquable conférence sur ce vénérable édifice, sans pareil dans l'ancien monde romain, par la conservation de son *proscenium* et de sa *scène*. Il a terminé en exprimant le vœu que la ville d'Orange élève un monument à la mémoire d'Eugène Caratie, pour l'éclat que ses travaux ont su donner à cette antique cité. La cathédrale, aux absides romanes et au porche du XIVe siècle, a attiré l'attention du Congrès. — Villeneuve leur a offert, outre ses splendides points de vue sur la cité des papes, son église du XIVe siècle, qui possède une belle statuette de la T. S. Vierge, du XIIIe siècle, en ivoire. — Au milieu de la chapelle de l'hospice se trouve le tombeau d'Innocent VI. — La chapelle qui le contenait jadis, a été achetée par l'État en raison des peintures murales du XIVe siècle qu'elle a conservées.

Nous n'avons pas à analyser ici les nombreux travaux d'érudition qui ont été lus dans les séances du Congrès. — L'assemblée a émis des vœux pour la restauration de la Cathédrale, pour la construction d'une caserne en vue de la restauration du palais des papes, pour la conservation de la chapelle de la rue des Ortolans, décorée de remarquables peintures, enfin pour le maintien de la chapelle Ste-Anne à Saint-Agricol.

Une excursion supplémentaire faite à Carpentras et à Vaison a clôturé la session. A Carpentras, on remarque dans la cour du palais de Justice (ancien palais épiscopal), un antique arc de triomphe ; l'église de St-Siffrein, possède le célèbre *saint mors* du cheval de Constantin *forgé avec un des clous de la passion* (1).

La bibliothèque de Carpentras est une des plus riches du midi. — L'enceinte de cette ville, qui datait du XIVe siècle, a disparu depuis peu ; il n'en reste plus qu'une belle tour.

En route pour Vaison, on visite l'église d'Aubune, qui serait, d'après M. Révoil, l'œuvre de Me Hugo, chef de l'école provençale. L'antique théâtre de Vaison et le pont sur l'Ouvène représentent la période romaine. — Parmi les monuments religieux, la petite église de St-Quentin offre une abside triangulaire au dehors, pentagonale intérieurement ; celle-ci est précédée de deux absides semi circulaires, qui s'ouvrent sur les côtés obliques d'un espace réduit, formant un transept, dont les bras sont aussi en triangle. — La nef remonterait au IXe siècle. Cet édifice fut peut-être un baptistère à l'origine.

L'ancienne Cathédrale, aujourd'hui l'église de Notre-Dame-de-Vaison, est romane et fort intéressante par son architecture et par son mobilier. — On y voit des autels creux à rebords, et un ancien siège épiscopal en marbre occupant toujours le fond de l'abside. Un des autels, au milieu du chœur, repose sur quatre colonnes et sur une plaque de marbre à cannelures ondulées se dressant à l'arrière ; — on conserve aussi un autre autel, plus curieux encore, orné de colombes. — Du cloître restauré par M. Révoil, qui sert de musée, on peut voir la mystérieuse inscription en vers léonins qui est gravée sur le mur septentrional de l'église.

UNE bonne nouvelle pour finir : le troisième *Congrès des œuvres eucharistiques*, se réunira au mois de juin prochain à Liége, au pays de Ste Julienne, dans la ville qui reçut la révélation de la Fête-Dieu. — Le congrès d'Avignon, comme nous avons eu occasion de le montrer, n'est pas resté indifférent aux questions qui intéressent l'art chrétien. Faisons des vœux pour que celui de Liége élève de nouveau la voix en faveur de la bonne imagerie populaire, afin que nous voyions enfin appliquer partout les règles de la tradition chrétienne, et les principes purs de la véritable iconographie du T. S. Sacrement et du Sacré-Cœur.

L. C.

1. V. *Mémoire sur les instruments de la passion*, par Rohault de Fleury.

# Questions et Réponses.

## La conservation des anciennes étoffes.

COMME j'ai eu la bonne fortune de découvrir à Monza (Lombardie) un nombre fort respectable d'échantillons d'anciens tissus, que j'ai remis en lumière dans le trésor, pour la plus grande satisfaction des visiteurs, surtout s'ils sont archéologues, je me crois suffisamment autorisé à donner mon opinion en réponse aux questions posées. Voici donc, à mon avis, les précautions à prendre en semblable occurrence :

1° Dresser immédiatement le procès-verbal de la découverte et décrire exactement le tissu : forme, couleurs, dessins, dimensions, état de conservation, etc.

2° Le faire dessiner et colorier avec sa teinte actuelle, calquer serait encore mieux.

3° En prendre une photographie, si c'est possible, pour le vulgariser et pouvoir le soumettre à l'appréciation de gens compétents.

4° Dans le même but, en détacher un fragment, tant minime soit-il.

5° Le soustraire promptement à l'influence des agents atmosphériques en le renfermant soigneusement dans une boîte, où il puisse être étendu entièrement : de la sorte on pourrait le montrer, sans le laisser toucher. Parfois il serait dangereux qu'on le maniât même accidentellement.

6° Éviter qu'on le lave pour lui rendre sa fraîcheur première ou qu'on le repasse au fer chaud pour lui enlever ses plis, rugosités, défectuosités, et encore qu'on le traite par les acides révivifiants.

7° Au besoin, on le mettra sous presse entre des feuilles de papier blanc ou de linge. S'il résistait, surtout s'il était difficile de le déplier sans risquer de le briser, on pourrait l'exposer avec précaution à la fraîcheur de la nuit : il devient alors souple et on peut aisément ensuite, soit à la main, soit avec un fer froid, ou avec la presse (planches, gros livres, etc.) faire disparaître les plis, ondulations, etc.

8° Éviter de le fixer sur un carton, autrement qu'avec des épingles ou en le cousant, de manière à pouvoir l'enlever à volonté. On doit repousser systématiquement toute espèce de colle qui le salirait ou attirerait les mites.

9° Le mieux est incontestablement de le placer entre deux verres dans un cadre : de la sorte on voit les deux faces, car le revers demande souvent un examen à part.

10° Le préserver, en tout état de cause, de l'air qui tend à le décomposer et de la lumière qui le flétrit. Il ne devrait régulièrement demeurer découvert que le temps nécessaire pour le montrer.

11° S'il s'agit d'une relique ou quasi-relique, la disposer dans sa châsse ou tableau de manière à ce qu'elle soit visible sous tous ses aspects, sans qu'il soit nécessaire pour l'étudier de briser les sceaux et de l'extraire.

12° Conformément au décret du concile de Trente et à la pratique romaine, l'évêque, avant de prendre une décision relativement à l'authenticité, doit réunir une commission composée de théologiens et de savants.

Puisque je parle de tissus vénérés comme reliques, je dirai un mot de la sainte tunique d'Argenteuil que le docte chanoine Bock considère, ainsi que celle de Trèves, comme des suaires ou *enveloppes* de la tunique que porta Notre-Seigneur. J'emprunte le procès-verbal au *Rosier de Marie*, 1883, p. 687 :

« Nous, Pierre-Antoine-Paul Goux, évêque de Versailles, nous étant transporté, le 17 juillet dernier, à Argenteuil, dans le dessein de renouveler les sceaux apposés le 12 août 1844 par notre vénérable prédécesseur aux cordons scellant le reliquaire, parce que nous avions reconnu dans nos visites précédentes que ces cordons menaçaient de se détacher pour cause de vétusté, avons trouvé le précieux reliquaire placé par nos ordres dans le salon du couvent des Sœurs de Marie-Joseph, où il avait été préalablement porté en procession par M. l'abbé Tessier, curé de la paroisse, suivi de ses vicaires et d'autres ecclésiastiques.

» Après nous être agenouillé et avoir prié devant la sainte relique, nous avons brisé les scellés et ouvert le reliquaire. Aussitôt nous en avons retiré pieusement le vêtement sacré, que nous avons déposé et étendu sur des tables préparées à cet effet, afin d'examiner en quel état l'ont laissé les mutilations subies autrefois et particulièrement en 1793.

» Nous avons constaté que la sainte tunique n'est plus entière, il est vrai, mais qu'il en reste d'importants fragments divisés en quatre morceaux, dont un grand et trois plus petits, dont voici la description sommaire et la mesure approximative :

» Le plus grand morceau, long de un mètre vingt-deux centimètres dans sa plus grande hauteur et mesurant un mètre dans sa plus grande largeur, présente à son sommet la forme du cou et les entournures des manches. Ce morceau est percé sur toute sa surface de cinq trous plus ou moins grands, et paraît équivaloir à la moitié de la tunique.

» Les trois autres fragments mesurent en longueur, le premier, soixante-deux centimètres et en largeur quarante-trois ; le second, en longueur, trente-six centimètres, et en largeur, vingt-deux ; enfin, le troisième, en longueur, quarante-deux centimètres, et en largeur quatorze.

» De plus, il reste quelques débris très petits dont un, long de dix centimètres environ, offre la forme d'un ourlet arrondi qui paraît avoir été détaché du tour du cou ou de l'extrémité d'une manche.

» Le tissu de la sainte tunique est composé en fils de la couleur et de la finesse du poil de chameau. Il est d'une trame peu serrée et soyeuse au toucher.

» Nous avons remarqué dans le grand morceau de nombreuses et larges taches roussâtres, semblables à des taches de sang ... »

X. Barbier de Montault.

# Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les trois mois.

26me Année. — 3me Série.

Tome II/ (XXXIVe de la collection).

3me livraison. — Juillet 1883.


## Une œuvre de Gérard Loyet, graveur de sceaux, orfèvre et valet de chambre du duc Charles de Bourgogne.

DEJA au XIVe siècle, mais surtout au siècle suivant, on voit disparaître les traditions du grand art de l'orfèvrerie religieuse. D'une sévère ampleur, hiératique même dans les figures, architecturale dans l'ensemble de ses dispositions et de ses formes au XIIe et au XIIIe siècle, l'orfèvrerie ne tarde pas, même dans ses œuvres consacrées au culte, à descendre à l'aspect pittoresque, à la recherche de la grâce ; elle devient mièvre et se perd souvent dans une imitation presque servile de la nature. Si l'on compare ses créations aux grandes œuvres du passé, on pourrait dire de l'orfèvrerie du XVe siècle que c'est de l'orfèvrerie de genre. En suivant la pente de la peinture et de la sculpture, l'orfèvre se prend à l'imitation des détails qu'il a sous les yeux, et même il aborde le portrait avec une sorte de prédilection. Il le fait non sans succès quelquefois et son travail crée encore des monuments très intéressants ; mais si l'on admire souvent le résultat de son étude, la délicatesse de son ciselet, le chatoiement des émaux translucides qu'il met volontiers en œuvre, on ne peut méconnaître cependant que l'art marche à son déclin et qu'il est engagé dans une voie mauvaise.

Ce qui caractérise toute une catégorie de pièces d'orfèvrerie les plus intéressantes de cette époque, c'est l'importance que prennent les figures des donateurs mis en scène par l'artiste, égale au moins à celle des saints auxquels ceux-ci offrent l'hommage de leurs prières et de leurs dons ; c'est la précision des détails du costume, l'exactitude du portrait, le soin extrême donné aux accessoires. Les monuments les plus justement célèbres du XVe siècle portent ce caractère.

Dans l'un des chefs-d'œuvre de cette époque, dans le joyau connu sous le nom de « *Goldne Roessel* » (le petit cheval d'or) (1),

1. Il est à regretter qu'il n'existe pas encore d'étude approfondie sur cette pièce d'orfèvrerie si remarquable, d'origine française, sans aucun doute. Les *Annales archéologiques* ont à la vérité publié, t. XXVI, p. 116 une assez

conservé actuellement à Altoeting (Bavière), le roi de France, Charles VI, est représenté à genoux, devant la Ste Vierge tenant son divin Fils, laquelle, assise sous un berceau en treillage, est couronnée par les anges et entourée de différentes figures de saints, ou plutôt de saintes. Si l'artiste a représenté le roi dans une attitude pieuse et avec l'air recueilli, il a soin de lui donner une suite et de ne pas le séparer entièrement du train de maison qui convient à un prince. Vis-à-vis de lui se tient agenouillé, comme son souverain, un officier de sa maison tenant le heaume du roi. Charles VI s'est fait accompagner également d'un de ses animaux favoris que nous prendrions volontiers pour un chien, mais qui paraît être un de ces carnassiers apprivoisés qu'alors il était parfois de bon goût d'avoir à sa suite. Enfin, dans la région inférieure, l'orfèvre a donné une place bien en évidence au palefroi du royal cavalier, couvert d'un riche harnachement et tenu en main par un page pendant que le roi se livre à sa dévotion. Ce cheval prend une importance si grande dans l'ensemble de la composition, que c'est d'après lui que la voix populaire a désigné en Bavière ce monument unique «*das goldne Roessel* le petit cheval d'or.» Il semble difficile de porter plus loin les conditions de la peinture de genre historique dans le domaine si grave de l'orfèvrerie religieuse.

Dans un reliquaire en argent, de date un peu plus récente, conservé à l'église de Notre-Dame de Hal, en Brabant, offert à ce sanctuaire célèbre à cause de ses pèlerinages, par Louis XI roi de France, alors qu'il n'était encore que dauphin, et pendant le séjour qu'il fit en Belgique (1456-1461), le donateur s'est également fait représenter avec sa femme, Charlotte de Savoie, à genoux devant la croix-ostensoir qui contient la relique. Les figures des donateurs, que l'artiste a voulu également caractériser comme portraits, sont de proportions plus grandes que les statuettes de la Ste Vierge et de S. Jean qui se trouvent aux côtés de la croix.

Il serait facile de rappeler d'autres œuvres d'orfèvrerie religieuse de la même époque où les « portraits » des donateurs prennent une place si importante, qu'ils apparaissent pour ainsi dire comme l'objet principal que l'artiste avait en vue. Ainsi, parmi les objets provenant de la même source que le « Roessel d'or », il se trouvait une œuvre d'art non moins remarquable. Outre la figure du roi Charles VI, on y voyait celle de sa femme, Isabelle de Bavière, à genoux devant la Mère de Dieu. Cette pièce a été conservée jusqu'en 1801, dans l'église paroissiale de la ville haute d'Ingolstadt, qui, pour cette raison, porte le nom de « la belle et bonne Notre-Dame ». Malheureusement, cet objet précieux fut envoyé alors, à cause du grand besoin d'argent, à la monnaie de Munich avec nombre d'autres objets du trésor de l'église, et fondu (1).

M. Ferdinand de Lasterye rapporte (2) que la cathédrale d'Auxerre possédait un

bonne gravure et une notice sur ce joyau, mais M. Didron qui traduit « Goldne Roessel » par « le beau chevalier », ne parvient pas à se mettre d'accord avec les correspondants allemands qui lui ont fourni les éléments de son travail.

Le docteur Sighart, en décrivant le monument *de visu*, voit dans le groupe de la zone supérieure, la Ste Vierge avec l'Enfant JÉSUS, lequel met l'anneau nuptial au doigt de Ste Catherine. Selon lui, Ste Agnès et Ste Barbe, agenouillées aux pieds de Marie, feraient également partie de ce groupe. M. Didron assure que le docteur Sighart se trompe et qu'il faut voir dans ces figures celles de S. Jean-Baptiste et S. Jean l'Évangéliste. Chose plus étrange, c'est que Didron, bien versé d'ailleurs dans l'iconographie chrétienne, trouve que l'erreur est surtout flagrante en ce qui concerne Ste Barbe, « l'attribut placé dans la main du personnage ne permettant aucune hésitation. » M. Sighart, ajoute-t-il, a vu une tour là où il y a un calice dont la forme ne laisse rien à désirer. M. Sighart ne parle pas de tour, et il aura certainement vu un calice ou un ciboire, là où réellement il en existe un. Mais M. Sighart qui avait sur M. Didron l'avantage de connaître l'œuvre d'orfèvrerie elle-même et pas seulement sa photographie, avait encore celui de se rappeler que, au XV^e siècle, le calice est très souvent l'attribut de Ste Barbe, laquelle est aussi très fréquemment dans les œuvres d'art la compagne de Ste Catherine et de Ste Agnès.

Dans son attribution, M. Didron se fonde particulièrement sur l'autorité d'un document contemporain, une lettre conservée aux archives de Bavière et qui émanerait de Charles VI lui-même. Dans cette lettre il est effectivement question des deux Sts Jean, et le carnassier qui se trouve derrière la figurine du roi y est qualifié de tigre. Malgré ce document, nous persistons à croire que l'examen attentif du monument d'Altoeting établirait probablement que ce tigre est un félin moins redoutable et que les deux statuettes de saints représentent les compagnes ordinaires de Ste Catherine.

1. Voyez le mémoire de M. le baron d'Arétin « *Antiquités et œuvres d'art de la maison régnante de Bavière*, » cité dans les *Annales archéol.* de Didron, t. XXVI, p. 125.

2. *Histoire de l'orfèvrerie*, Paris 1877, p. 174.

reliquaire d'argent doré d'un travail tellement précieux qu'on l'appelait par excellence « le joyau ». On y voyait un prélat agenouillé devant un autel garni d'un calice, de la paix et du missel ; derrière le prélat, un clerc tenait sa mitre et un ange était adossé à un pilier. A côté de lui se trouvait, sur une table, un crucifix avec la Ste Vierge et S. Jean. En décrivant cet objet, M. de Lasterye fait remarquer que cette partie de la composition rappelle singulièrement le joyau d'Altoeting.

A ces différentes pièces d'orfèvrerie, il convient de joindre le groupe donné par Charles le Téméraire à la cathédrale de Liège. Cette œuvre d'orfèvrerie dont nous mettons une phototypie sous les yeux de nos lecteurs est, au point de vue de l'intérêt historique, un monument de premier ordre. Comme œuvre d'art il se rattache par la composition aussi bien que par les procédés de l'exécution, d'une manière très directe aux travaux que nous venons d'énumérer.

Charles le Téméraire, duc de Bourgogne est représenté « au vif », la tête nue, revêtu de l'armure recouverte de la cotte d'armes, mais dont toutes les parties visibles ont été traitées avec le soin le plus minutieux : il porte au cou le collier de la Toison d'or, et, agenouillé sur un coussin couvert d'émail translucide bleu, diapré d'or, dont les glands sont également tressés en fil d'or, il tient des deux mains un petit reliquaire de forme hexagone, contenant une relique de S. Lambert ; on assure que c'est une phalange du doigt. A ses côtés se trouvent ses gantelets, et devant lui, la salade dont le bouton terminal est également orné d'émail bleu. Quelques fines plumes en or forment l'aigrette du heaume.

Derrière le duc se tient S. Georges debout, soulevant son casque de la main droite, — probablement par respect pour S. Lambert, — et posant la main gauche sur l'épaule du duc. A ses pieds on voit le dragon ou serpent ailé qui lui sert d'attribut; le monstre entoure la jambe gauche du saint, son vainqueur, des replis de sa queue. Ce dragon est recouvert d'un bel émail vert qui, malheureusement, a éclaté sur plusieurs parties.

La reproduction que nous donnons nous permet d'être sobre de détails dans la description de cette pièce d'orfèvrerie. La base du groupe fortement moulurée est de forme hexagonale. Sur les petits côtés placés antérieurement et postérieurement du socle, on voit, gravés sur l'un d'eux, les briquets de Bourgogne, et sur l'autre un C et un M réunis par des entrelacs; ce sont les chiffres du duc et de la duchesse Marguerite d'Yorck. Sur la grande face longitudinale du socle on lit de chaque côté la devise du duc « Je lay empri$^{s}$ ». D'un côté du socle, à la gauche des figures, on voit encore les trous des rivets qui ont sans doute servi à fixer autrefois, au milieu du socle, l'écu aux armes de Bourgogne, perdu aujourd'hui. On trouve sur la surface horizontale de la base, différentes traces des points d'attache destinés à semblable usage, ce groupe ayant perdu bon nombre des accessoires qui le complétaient. La lance du duc, les gantelets de S. Georges, les épées du patron des chevaliers et de son protégé, n'existent plus. Il serait difficile de préciser à quelle époque ces mutilations ont été opérées, mais plusieurs d'entre elles ne sont probablement pas très anciennes, le reliquaire ayant été refugié à Hambourg, avec d'autres pièces du trésor de Saint-Lambert, en 1794, à l'approche des armées de la République française. Une partie seulement du trésor revint à Liège en 1803, non sans avoir souffert notablement à la suite du voyage.

De même qu'au *Goldne Roessel*, toute la partie essentielle de cette pièce d'orfèvrerie est en or; le socle seulement est en argent doré. Son poids est de huit marcs, trois onces et demie. La longueur de la base est de $0^{m}$, 34, sa largeur de $0^{m}$, 53; la hauteur du groupe est de $0^{m}$, 53. Quoique le métal précieux apparaisse naturellement dans tous les détails des armures et du costume, l'artiste a cependant voulu imiter la nature par des effets de polychromie. Nous venons d'indiquer les parties couvertes d'émail ; toutefois il y a lieu de rappeler qu'à une époque récente, en 1856, ce monument a subi des restaurations qui ne sont pas toutes judicieuses. Ainsi la cotte d'armes du duc a été

passée au brunissoir, et nous sommes assez disposé à croire que, comme le tissu du coussin, cette partie du costume de la statuette était émaillée. Lors de cette restauration on a aussi trop fait usage des ors mats dans les détails décoratifs des armures.

Les carnations sont peintes, et ici on paraît avoir suivi fidèlement les traces de la polychromie qui préexistait. Il semble que la peinture, venant en aide aux modelés du ciselet, ait voulu donner au duc le teint brun, l'œil noir et le regard intense qu'il tenait, dit-on, d'Isabelle de Portugal, sa mère. Le visage a même quelque chose de hagard, et trahit assez bien cet esprit véhément, énergique mais troublé, ce caractère altier et indomptable que l'histoire du fils de Philippe le Bon a trop fait connaître.

Il est à regretter pour cette pièce d'orfèvrerie, exécutée avec une grande habileté et un soin si consciencieux, que les proportions des statuettes soient si mauvaises. Celles-ci ont à peine six longueurs de tête, et ni la dimension des torses, ni le développement des membres ne correspondent à la grosseur des têtes. On dirait que l'artiste, préoccupé du désir de faire des portraits, ait voulu donner de l'importance à celles-ci, aux dépens des corps.

Tous les historiens contemporains sont d'accord pour affirmer que ce groupe fut donné par Charles le Téméraire à l'église Saint-Lambert de Liège, en expiation des peines ecclésiastiques encourues par suite du sac de la ville et du massacre de ses habitants consommé dans les derniers jours d'octobre 1468. Voici comment l'un des chroniqueurs du temps rapporte la remise du reliquaire:

« *Postea mensis februarii die decima quarta, dux Carolus, forsitan aliqualiter super violentiis Sancto Lamberto illatis compunctus, per honestam legationem misit ecclesiæ Sancti Lamberti certa pretiosa clenodia, videlicet duas argenteas imagines nobiliter deauratas, sancti videlicet Georgii martyris et ipsius ducis ante pedes inclinati. Ac insuper obtulit tres rubeas cappas deauratas ac subtili textura pretiose figuratas, quibus nihilominus in processione in crastino indicta post specialem missam usi sunt ad ipsam missam officiantes seu ministrantes* (1).

Ces ornements qui existent encore en partie dans le trésor de la cathédrale de Liège, furent revêtus par l'abbé de Saint-Jacques, Roger de Bloëmendal, le jour où il chanta la messe solennelle, étant présents l'ambassade du duc de Bourgogne et l'évêque de Liège, Louis de Bourbon, en réparation des violences commises sur les patronnés de saint Lambert.

Mais, si le fait de la remise solennelle du groupe reliquaire le 14 février 1471 à titre d'offrande expiatoire est historiquement établi, nous avons démontré dans un travail qui a paru il y a quelques années (2) que cette œuvre d'orfèvrerie a été commencée au moins un an avant le sac de Liège. Comme, en faisant cette démonstration, nous avons été assez heureux pour faire connaître l'artiste qui en est l'auteur, il nous sera permis de nous citer nous-même et de donner les arguments à l'aide desquels nous avons établi la paternité de cet intéressant travail :

Dans son livre sur les ducs de Bourgogne qui contient un si grand nombre de renseignements intéressants sur les artistes employés par la maison de Bourgogne, le comte de Laborde cite une ordonnance de payement copiée aux archives conservées aujourd'hui à Lille, extraite du compte de la recette générale de 1466 à 1467 et ainsi conçue :

*A Gérard Loyet, orfèvre de Mds: la somme de douze cents livres que par l'ordonnance que dessus lui a esté délivrée comptant, sur ce qui lui pourroit estre deu à cause de certain ymage d'or que Mds. lui avoit ordonné faire pour présenter de par lui à l'église Saint-Lambert de Liège. XII^c l.*

Lorsque cette note, qui a été reproduite dans le *Dictionnaire de l'orfèvrerie chrétienne*, de l'abbé Texier, nous passa sous les yeux, nous ne pûmes réprimer un sentiment de surprise de ce qu'aucun des histo-

1. Johannis de Los, abbatis sancti Laurentii prope Leodium *Chronicon gestarum ab anno MCCCCLV ad annum MDXIV*. Edidit P. F. P. de Ram, Bruxellis 1844, p. 66. Le chroniqueur se trompe en affirmant que les statuettes sont en argent doré, elles sont en or.

2. *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XIII, p. 238.

3. *Les ducs de Bourgogne*, par le comte de Laborde, Paris, 1849, t. I, p. 497.

riens du pays de Liège, aucun archéologue, ne se soit préoccupé de rechercher ce que pouvait bien être cette image d'or que le dit seigneur, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, avait ordonné de faire pour être offerte par lui à l'église Saint-Lambert de Liège.

Quant à nous, malgré la difficulté de date sur laquelle nous allons revenir, nous n'avons pas hésité à voir dans cette image, celle qui représente le duc Charles lui-même sous le patronage de S. Georges, offerte par Charles le Téméraire à la cathédrale de Liège, le 14 février 1471.

Nous n'ignorons pas qu'il est admis à juste titre que cette œuvre d'orfèvrerie et les dons qui l'accompagnèrent ont été offerts par le Téméraire à l'église Saint-Lambert, en expiation des pillages, de l'incendie et du sac de la ville de Liège commis en 1468. Par cet acte de réparation, le duc espérait, disait-on, se faire relever de la sentence d'excommunication que le pape avait prononcée contre lui en apprenant, par son légat, les violences de toute nature faites à l'Église et au pays de Liège.

Il est évident que, s'il convenait d'accepter l'opinion que l'image aurait été commandée à Gérard Loyet en vue de cet acte public de solennelle réparation, il faudrait appliquer la mention faite dans les comptes compulsés par M. de la Borde, à un autre travail. Le duc de Bourgogne ne pouvait faire travailler en 1467, à une pièce d'orfèvrerie, l'objet d'une offrande expiatoire pour des actes de barbarie qui devaient se commettre un an plus tard. Mais nous ne pouvons nous empêcher de croire que, destinée dès son origine à être offerte à l'église de Saint-Lambert de Liège, dans une intention restée inconnue, l'image en orfèvrerie du duc, par le cours des événements survenus pendant qu'on y travaillait, aura été donnée en 1471, avec une signification et dans une intention toute différente de celle que le duc comptait lui assigner dans le principe. Notre pensée a été d'abord que le comte de Laborde, dans sa transcription du document original, avait commis une légère erreur de date. Pour vérifier l'exactitude de la copie, nous nous sommes adressé à M. J. Houdoy, de Lille, qui, avec une obligeance égale à sa science, après avoir revu le document original, nous a certifié l'exactitude de la transcription. C'est bien dans la recette générale de 1466-1467 que figure l'article scrupuleusement reproduit. Toutefois notre savant correspondant a remarqué que, en marge de cet article se trouve une note inscrite par l'un des commissaires de la chambre chargé de la vérification, cette note porte textuellement :

Cor. g. *Ou il prendra le surplus au premier compte de Nicolas de Gondeval, argentier f° VCIX ou il en a esté payé.*

Cette note prouve que l'avance de 1200 livres faite en 1466-1467 n'a pas suffi à solder le travail de l'orfèvre et qu'un supplément a dû être payé par l'argentier Nicolas de Gondeval. Donc la somme, très considérable pour cette époque, renseignée au compte de la recette générale, n'est qu'une avance faite à l'artiste pendant son travail, et qui se justifie d'autant mieux que la matière de l'image était plus précieuse ; donc aussi cette image n'était pas achevée à l'époque où mention du payement à Gérard Loyet est faite.

Malheureusement les comptes de l'argentier de Gondeval manquent aux archives de Lille, ainsi que, chose plus regrettable encore, les comptes détaillés de la recette générale pour les années postérieures à 1467. Peut-être y eût-on trouvé quelque article mentionnant la remise solennelle de l'image et des ornements sacerdotaux en 1471.

Maintenant, si, l'histoire en mains, on suit les événements qui se sont passés entre le duc Charles et le pays de Liège, il n'est pas bien difficile de se rendre compte pourquoi l'image destinée à l'église de Liège, n'a pu être offerte que deux ou trois ans après avoir été commandée à l'artiste.

Philippe le Bon est mort à Bruges le 15 juin 1467. Ce n'est qu'après cette date que Charles a pu songer à faire un don au saint patron du pays de Liège. — En montant sur le trône de son père, le jeune duc se rappelait-il le massacre des Dinantais et le pillage de leur ville auxquels il avait présidé au mois d'août de l'année précédente, sous le titre de comte de Charolais, et voulait-il, par le don qu'il avait l'intention de

faire, expier l'incendie de l'opulente cité que vainement, disent les historiens, il avait cherché à éteindre ? Son esprit inquiet et changeant, avait-il une autre satisfaction en vue ? L'histoire sans doute ne donnera pas de réponse à ces questions. Mais aussi est-il permis de nous prévaloir de son silence pour admettre que l'œuvre commandée en 1467, n'a reçu sa destination qu'en 1471.

Ce qui est certain, l'extrait des comptes que nous avons donné le prouve à toute évidence, c'est que l'année de son avènement, le duc voulait faire un riche don à l'église de Liège. Mais, à partir de ce moment, les événements se pressent jusqu'à la catastrophe qui, le 30 octobre de l'année suivante, mit fin à la puissance politique de la principauté de Liège, en livrant sa capitale à l'incendie et au pillage. Au milieu des coups successifs que portait le duc à un ennemi plus faible qui, à la vérité, le provoquait de la manière la plus audacieuse, une offrande faite à l'église du saint titulaire de la principauté n'eût été qu'un non-sens ou une dérision véritable. Le don ne devint possible que plus tard, quand le ressentiment du Téméraire était assouvi, et à titre d'une expiation trop justifiée.

A la suite de ces considérations, nous croyons à peine devoir faire ressortir encore deux circonstances, qui aident à assurer à Gérard Loyet la paternité de l'œuvre d'orfèvrerie conservée au trésor de la cathédrale de Liège.

1° Chose assez rare, l'image mentionnée dans les comptes conservés aux archives de Lille est en or ; celle de la cathédrale de Liège l'est aussi, hormis le soubassement qui est en vermeil, malgré l'erreur de quelques historiens qui prétendent que les figures aussi sont en argent doré.

2° Gérard Loyet, orfèvre et graveur de sceaux à Lille, était orfèvre particulier et valet de chambre du duc Charles ; il conserva sa position même après la mort du Téméraire ; on trouve encore dans les comptes précités, à la date de 1477, la mention très détaillée d'importants travaux exécutés par le même artiste pour la maison de Bourgogne. Donc, le Téméraire a dû, très probablement, s'adresser à Gérard Loyet, son orfèvre, pour le don expiatoire offert à l'église de Saint-Lambert, le 14 février 1471. Ni l'abbé Texier qui, dans son *Dictionnaire d'orfèvrerie chrétienne*, a donné *in extenso* tous les extraits des comptes de M. de la Borde, relatifs à Gérard Loyet [1], ni aucun autre auteur n'avait songé à rapprocher le groupe historique conservé à la cathédrale de Liège, du texte que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur. Nous croyons que désormais il sera difficile de contester au graveur de sceaux de Lille la seule œuvre qui, probablement, existe encore de lui. Du moins, nous n'en connaissons pas dont on puisse le reconnaître l'auteur avec le crédit des arguments qui servent de base à notre opinion.

En fait, depuis la première publication de notre travail, personne n'a songé à contester la paternité de l'œuvre à Gérard Loyet.

Il paraîtra difficile aussi de ne pas voir dans l'auteur du don, offert par Charles le Téméraire, un artiste du nord de la France. M. Ferdinand de Lasterye, à la vérité, semble douter même que cet orfèvre travailla en France [2], parce que « c'est pour une église de Liège que nous le voyons travailler en 1462. » C'est en 1467 et les années suivantes qu'il faudrait lire. Mais Gérard Loyet n'a certainement pas travaillé à Liège. Le savant auteur de l'*Histoire de l'orfèvrerie* a sans doute perdu de vue que l'artiste, graveur des sceaux et coins des monnaies, valet de chambre du duc Charles, son orfèvre particulier et celui de la maison de Bourgogne après la mort du Téméraire, exécutait les commandes du prince aux gages duquel il travaillait, soit que ces commandes fussent destinées à une église de Liège, soit qu elles fussent affectées à toute autre destination. Au surplus, le travail étudié au point de vue de l'art, nous semble offrir les caractères de l'orfèvrerie française de cette époque, de même que tous les groupes appartenant au même ordre de composition dont nous avons rappelé l'existence.

On trouve dans l'ouvrage du comte de Laborde, un autre extrait relatif à notre artiste. Le compte se rapporte à la fin de

1. V. col. 1173 et suiv.
2. *Histoire de l'Orfèvrerie*, Paris, Hachette, 1877, p. 180.

l'année 1477, et doit être de peu de temps postérieur à la mort du duc Charles, les travaux importants dont il est question dans ce document ayant été commandés par lui, et ayant pour objet de représenter l'effigie du duc. Il s'agit de paiements à faire pour l'objet suivant :

« *La fachon de deux grans personnaiges d'argent, représentans à la personne dudit feu MS et de deux chiefz de semblables personnaiges de la grandeur d'un homme d'environ, jusques à l'estomac, que par l'exprès commandement et ordonnance d'icellui feu MS, il a faits, pour iceulx estre présentez de par lui, à sa dévocion assavoir : les dits deux personnaiges es églises de Notre-Dame d'Ardembourg et Notre-Dame de Grace lez Brouxelles, et les deux chiefs ès églises de Saint Adrien de Grammont et de MS Saint Sébastien, lez la dicte ville de Brouxelles, garny et estoffez, assavoir : iceulx deux personnaiges chascun d'un chappeau de duc sur la teste, fait de grandes feulles percées à jour, et le cercle du dit chappeau semblablement garny de feulles aussi faictes à jour, et est le dit chappeau tout vermel doré dedens et dehors, habilliez chascun d'une cotte d'armes, armoyez des armes du dit feu MS et au-dessus ung colier de la Thoison, tout vermeil doré, armés de gorgerin avant bras, de falde, de harnas, de jambes à tout soleretz et autres pièces y servans, à une espée chainte, garnye tout du long de la gainne, de fulsils, de caloux et flambées ; et ont lesdits personnaiges les mains joinctes et à genoulx sur ung coussin fait en manière de drap d'or mis et assiz sur ung hault pié, garny dessus et dessoubz de grosses moulures fort eslevées, et par les costes garniz de feulles en lozenges aussi eslevées. Et poisent toutez les garnisons dedits personnaiges, ainsi garniz et estoffez comme dessus, huit vins treize marcs une once, vingt quatre estrelins, demi d'argent, et lesdits deux chiefz aussi garniz assavoir : la teste d'un chappeau de duc fait à grandes feulles percées à jour et le cercle dudit chappeau semblablement garnyz de feulles aussi faictes à jour, de vermeil dorez dedens et dehors ; et sont les chiefz habilliez de robes faictes en fachon de drap d'or et au-dessus ung colier de la Thoison tout vermeil doré, assiez sur ung hault pié garniz dessus et dessoulz de grosses mollures fort eslevées, et par costez garniz de feulles en lozenges aussi eslevées pesans iceulx deux chiefz ainsi garniz et estoffez comme dessus, soixante-dix-huit marcs, trois onces, vingt-un estrelins.*

*Et pour la painture d'iceulx personnaiges, par marché fait IIII$^{xx}$ l. XV. s. VI d font les deux parties IX$^{c}$ X$^{l}$* (1) *XV$^{s}$ VI$^{d}$.* (1)

Dans quel but le duc fit-il exécuter en métal précieux et richement décorées, ces figures assez semblables, quant au costume et à l'attitude, au reliquaire de Liège, et les deux bustes faits à sa ressemblance? Quelle était l'intention de Charles le Téméraire en faisant ces dons aux églises de N.-D. d'Ardembourg, de N.-D. de Grâce, de Saint-Sébastien près de Bruxelles et à celle de St-Adrien à Grammont ? Ce sont là autant de questions sur lesquelles il est à regretter que l'histoire n'offre aucun éclaircissement.

Mais à ces points d'interrogation il convient d'en ajouter un autre : ces œuvres d'art achevées tout au plus pendant l'année de la mort du duc, et dont les derniers paiements se font même après celle-ci, ont-elles jamais été remises aux sanctuaires auxquels le Téméraire comptait les offrir ? L'examen des faits si connus de l'histoire autorise presque à répondre négativement à cette dernière question. L'année où l'on payait les derniers postes du compte de Gérard Loyet, le duc Charles eut d'autres comptes à régler ; l'année 1477 fut pour la puissance bourguignonne l'année terrible : aux sanglantes défaites essuyées par ses armées à Granson et à Morat, avait succédé le désastre de Nancy. A en juger par les événements qui se pressaient alors, l'expiation offerte sous la forme de la statuette en or à l'église et au domaine de Saint-Lambert, par un vainqueur sans pitié, avait été jugée insuffisante. Sous les murs de Nancy c'était le duc lui-même qui devait être offert en holocauste, et les implacables paysans descendus des montagnes de la Suisse firent, à leur tour, subir aux hordes bourguignonnes les horreurs par lesquelles celles-ci, se ruant en 1468 sur la ville de Liège, avaient cru pouvoir châtier une population vaincue et désarmée.

1. *V. : Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. 507.

La jeune et malheureuse héritière du duc si redoutable à ses voisins, se trouvait tout à coup dans la nécessité de faire face à la fois aux envahissements et aux revendications du roi de France, à l'esprit de révolte de ses propres sujets des Flandres. Dans le désarroi général d'une situation aussi critique, songea-t-on à envoyer aux églises auxquelles elles étaient destinées, les pièces d'orfèvrerie de ce poids et de cette magnificence ? Il est permis de croire que les somptueux « personnaiges d'argent, représentans à la personne du dit feu M. S. » furent envoyés à la monnaie de Lille pour être refondus.

Les seules lumières à tirer du document dont nous venons de donner quelques extraits, c'est que, pour Gérard Loyet, la charge d'orfèvre du duc Charles n'était pas un vain titre. Son seigneur et patron ne le laissait guère chômer, le jugeant capable d'exécuter les commandes les plus importantes. Grandissant les travaux d'orfèvrerie de son valet de chambre aux proportions de la statuaire, il ne lui refusait pas les métaux les plus précieux pour des travaux que jusque-là, les empereurs et les rois s'étaient contentés de faire faire en bronze ou en laiton.

Nous ne connaissons pas de travaux d'orfèvrerie qui, ne présentant pour ainsi dire que le portrait en pied d'un souverain, de grandeur naturelle, puissent être comparés aux travaux décrits dans le document des archives de Lille. Au point de vue technique, celui-ci nous apprend, que même pour les œuvres de ce genre où l'on employait l'or et l'argent, le goût dominant alors ne permettait pas de dispenser, du moins certaines parties du travail, des effets de la polychromie. Ce fait nous confirme encore dans les suppositions que nous avons émises relativement au groupe reliquaire de la cathédrale de Liège (1).

JULES HELBIG.

1. Le groupe représentant Charles le Téméraire sous le patronage de saint Georges, a figuré avec un grand nombre de monuments de l'orfèvrerie de haute valeur à l'exposition de l'art ancien organisée à Liège en 1881.

Cette exposition ouverte pendant plusieurs mois, n'a cessé de jouir de la faveur des archéologues et des artistes ; elle a donné lieu à différentes études remarquables, parmi lesquelles il convient de citer en première ligne celle de notre savant collaborateur M. Charles de Linas : « *L'art et l'industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse belge,* » dont il a été rendu compte dans la *Revue de l'Art chrétien* de la présente année, page 118.

Au cours de l'exposition, le désir de voir consacrer un souvenir durable à une collection aussi précieuse au point de vue des études archéologiques, a été souvent émis. On eût voulu perpétuer, pour ainsi dire, cette réunion qui, nécessairement ne pouvait être que bien éphémère. Cédant à ce désir, les organisateurs de l'exposition ont fait prendre des clichés photographiques de toutes les œuvres d'art les plus dignes d'être étudiées et qu'il leur a été permis de reproduire.

Un éditeur s'est trouvé pour publier ces reproductions au moyen de la photographie. La maison Claesen, Paris, 30, rue des Saints-Pères, a entrepris cette publication qui comprendra trois albums chacun de 30 planches, dont 3 en chromo-lithographie. Le premier de ces albums est consacré exclusivement à l'orfèvrerie religieuse. Une première livraison de dix planches est à la veille de paraître et c'est à cette livraison que nous empruntons notre planche dont M. Claesen a bien voulu mettre gracieusement le cliché à notre disposition.

Groupe reliquaire offert par Charles le Téméraire
à la cathédrale de Liége.

Phototypie par Ramoche & Jonas, Liége.

# L'Église Royale et Collégiale de Saint-Nicolas, à Bari (Deux-Siciles).

BARI, ancienne capitale de la Pouille, est une de ces villes du moyen âge que la civilisation moderne est en train de transformer. Les constructions primitives s'étendent du château, construit par les ducs d'Anjou, à la cathédrale, de style roman [1], et de celle-ci à la collégiale de St-Nicolas, construite dans un mode analogue. Là est le vieux Bari, avec ses rues étroites et tortueuses, ses maisons peu élégantes et sa population nombreuse, qui vit plus au dehors qu'à l'intérieur. Ce n'est pas beau, mais c'est curieux; et, pour s'en faire une idée, il faut l'aller voir de près. Si la ville semble pauvre au premier aspect, les deux églises que je viens de nommer sont, au contraire, d'un intérêt puissant; car elles reflètent dans leur architecture le souvenir de la conquête des Normands, qui y ont importé leur manière de bâtir et d'ornementer, tout en tenant compte, dans une certaine mesure, des traditions locales.

St-Nicolas m'a occupé spécialement pendant le trop court séjour d'une semaine que j'ai fait à Bari en 1875. Deux choses y ont surtout fixé mon attention: la crypte de l'illustre thaumaturge et le trésor de la basilique. Parler avec détail de ces merveilles trop peu connues, ce n'est qu'acquitter ma dette envers le chapitre de l'insigne collégiale, qui m'a accueilli avec autant d'empressement que de bienveillance, et qui n'a cessé, un seul instant, de témoigner le vif intérêt qu'il portait à mes travaux.

Je n'ai point à faire ici l'historique de la translation [1] du corps de S. Nicolas de Myre à Bari, en 1087 [2], ni à raconter le culte que la population a voué à la manne qui, depuis cette époque, coule sans discontinuer de ses ossements. Je veux seulement traiter de ce que j'ai, pour ainsi dire, découvert ou, si l'on aime mieux, de ce que j'essaierai de mettre en lumière, car tout n'intéresse pas au même titre.

1. On admire surtout sa façade et sa haute tour carrée. Une inscription, relative à S. Sabin, qui repose dans la crypte, la date de l'épiscopat de Jean V, lequel siégea de 1151 à 1169 :

*Urbs est Barensis patre consolata Joanne,*
*Qui simplex, justus, prudens, pius atque pudicus,*
*Basilicam istam veterem nimis et tenebrosam,*
*Ut decet et decuit, digno cultu renovavit,*
*Cum tribus hanc aris postquam de more sacravit.*

Parlant de l'ancienne cathédrale de Santa-Maria-Maggiore de Siponto, M. François Lenormant dit de son style : « Un semblable style (byzantino-arabe), auquel se rattachent aussi la cathédrale de Canosa et le mausolée de Bohémond, qui y est adjacent, ainsi que certaines parties de la cathédrale de Bari, ne s'est maintenu à côté des données architecturales nouvelles, directement importées de Normandie et tendant de jour en jour à le supplanter, que jusqu'aux premières années du XII^e siècle. » (*Rev. des Deux Mondes*, t. LVI, p. 115.)

1. Le Père de Bralion, p. 87, raconte qu'après le concile de Nicée, S. Nicolas retourna par Constantinople à Myre, puis alla à Rome. Chemin faisant, « il vint descendre à Bari, et comme il fut sur le rivage, il profétiza (parlant latin selon qu'on parloit alors par toute l'Italie) que ses os y reposeroient un jour, disant : *Hic quiescent ossa mea;* nostre autheur toutefois escrit qu'il n'a point leu cette prophétie, mais qu'il la sçait seulement par la relation d'un certain docteur, qui l'a asseuré de l'avoir leuë en un livre imprimé de diverses histoires. » — « Il était de notoriété publique que l'évêque de Myre, allant visiter les lieux saints à Rome, après le concile de Nicée, avait dit en débarquant à Bari : *Hic quiescent ossa mea.* » Huillard-Bréholles, *Recherches*, p. 40.)

2. Le Père de Bralion tient pour l'an 1089. — « Dans le *Triphologion* de l'Église ruthène on trouve, au 9 mai, l'office entier de la translation de S. Nicolas à Bari. Colcino l'a traduit en latin. On lit dans le *Synaxarium*, qui est une partie de cet office : *Hæc translatio contigit ab Incarnatione Filii Dei anno 1087, sub Alexio Græcorum imperatore et Nicolao patriarcha, regnantibus vero in Russia principibus Christi amantibus Hascoldo Cioviæ et Bladimiro ejus filio Xernicoviæ.* » (Bartolini, p. 3.)

Le corps de S. Nicolas fut déposé « dans la petite église de St-Eustrase, qui faisait partie de la cour ou résidence du Catapano (gouverneur au nom de l'empereur de Constantinople). Les marins demandèrent au duc Roger (1088) la cession de ce lieu royal et exempt pour y élever la basilique qui devait renfermer les sacrées dépouilles, afin de les soustraire à la juridiction épiscopale et de les placer sous la protection immédiate du prince. » (*Ibid.*, p. 8.)

## I. L'église de St-Nicolas.

L'ÉGLISE collégiale de St-Nicolas est précédée d'une place, entourée de murailles; on y arrive, du côté de la cathédrale, par une porte ogivale, surmontée d'une statue de S. Nicolas, entre deux écussons aux armes de la maison d'Anjou. Un large palier, exhaussé de plusieurs marches, forme parvis. La façade, d'un style simple et sévère, est imposante par ses dimensions. De prime abord, on reconnaît à ses trois portes et à la triple division architectonique, dans le sens vertical, que l'intérieur est partagé en trois nefs. La porte médiane est ornementée d'un porche peu saillant, dont le toit triangulaire retombe sur des colonnes que portent deux hippopotames sur leurs larges épaules. Ces habitants des fleuves, en cet endroit, dénotent les voyages d'outre-mer. Les frises feuillagées sont entremêlées d'animaux divers.

Comme sculpture de l'époque romane, je n'ai à noter qu'un symbole, exprimé par un personnage traîné sur un char à quatre chevaux et d'une main tenant le soleil et la lune ; celui-là est représenté par une face rayonnante et celle-ci par une espèce de torche [1]. La gloire de S. Nicolas s'étend donc au monde entier et sa louange résonne le jour et la nuit.

Cette sculpture est encore susceptible d'une autre interprétation. Si le personnage, monté sur le char, est imité de l'Apollon antique, c'est alors la personnification du jour, ou, si l'on veut, du soleil, puisqu'il tient cet astre à la main. Mais je préfère le jour; et sa palme dénoterait le triomphe, en commémoration du jour heureux où le corps de S. Nicolas, apporté par les marins, aborda au port de Bari, ou cet autre jour, non moins mémorable, où il prit possession de la basilique élevée pour lui rendre hommage.

Dans l'un et l'autre cas, c'est Dieu qu'il convient de remercier, en franchissant le seuil du monument, car il a dit par la bouche du prophète Isaïe : *Sciant hi, qui ab ortu solis et qui ab occidente, quoniam absque me non est : ego Dominus et non alter, formans lucem et creans tenebras.* (XLV, 6, 7.) Or, par sa grâce, la lumière a lui sur Bari qui, dès l'instant, est sorti de ses ténèbres.

L'extérieur est nu et monotone ; cependant ces hautes murailles bien appareillées ont grand air. J'y ai remarqué des croix gravées, qui rappellent la dédicace faite en 1197 par Conrad, évêque d'Hildesheim et chancelier de l'empire, au nom du pape Célestin III (1). Elles sont de forme latine et légèrement pattées aux extrémités. A Bari, cet usage persévère tard, et l'église de Ste-Thérèse, consacrée au XVII^e siècle, montre aussi des croix à l'extérieur. J'ai rencontré plus d'une fois, en France, l'adoption de ce système sur d'anciennes églises, même encore au XVI^e siècle.

1. A la façade occidentale de St-Marc de Venise, sur une des archivoltes, la Persévérance, dit M. Julien Durand, tient dans ses mains « les deux flambeaux du soleil et de la lune, du jour et de la nuit, dont la révolution incessante serait un symbole tout naturel de la persévérance. » (*Annal. arch.*, t. XIV, p. 167.) Ici ce symbole signifierait : Nous avons le corps de S. Nicolas, nous le garderons toujours.

1. Le cardinal Bartolini a donné, en lecture courante, le texte de l'inscription commémorative, qui est placée à droite de la porte majeure : *Praesulante sanctissimo et universali papa domino Coelestino III, felicis memoriae, imperante quoque divo Henrico VI, christianissimo imperatore semper augusto et invictissimo rege Siciliae, Conradus, sanctissimus Idelmensis episcopus et tunc imperialis aulae illustris cancellarius, divino praemonitus et apostolico praemunitus mandato, hoc templum altissime consecravit, ad laudem et gloriam regis aeterni, ad perpetuum Romanae Ecclesiae decus, pro romani salute imperii et populi liberatione. Praesentibus plurimis Apuliae Teutoniaeque praelatis, archiepiscopis quinque, episcopis viginti octo, abbatibus septem, numerosissimo quoque coetu clericorum et inestimabili Teutonicorum diversarumque gentium. Haec autem facta sunt tempore prioratus domini Ambrosii, venerabilis sacerdotis, anno ab Incarnatione Verbi millesimo centesimo nonagesimo septimo, indictione quinta decima, mensis julii vigesimo secundo.* (p. 19.) N'ayant pas relevé moi-même cette inscription sur place, j'en conclus que je ne l'ai pas alors considérée comme un texte original, mais simplement une copie.

Le même auteur fait observer que cette dédicace fut *tardive*, parce que, dit-il, « la basilique fut terminée en 1123 ou 1139. » Il cite à ce propos une bulle de Pascal II, qui déclare *achevée la construction qui doit être bientôt une église :* « Paschalis episcopus, servus servorum Dei Eustachio abbati S. Nicolai..... Quia igitur, largiente Domino, basilica eadem congrua jam ædificatione perfecta est, in loco videlicet juris publici per ducis Rogerii chirographum dato, nos eamdem domum, auctore Deo, mox futuram ecclesiam, postulante filio nostro, ejusdem ducis germano, Boamundo, Barensis nunc civitatis domino, sub tutela Apostolicae Sedis accipimus. » (p. 17.)

La rubrique ne prescrit rien de semblable : le but était donc uniquement d'avertir les fidèles au dehors, afin de les inviter à venir prier dans un lieu où ils pouvaient, par ce seul acte, effacer leurs péchés véniels.

Les deux tours carrées, actuellement découronnées, qui flanquent la façade (1), accusent, non moins que le style architectonique, l'influence française directe (2). En Italie, le style pur ne comporte qu'une seule tour. Mais cette influence a été contrebalancée largement par la tradition italienne, qui, en maint endroit, a conservé ses types anciens. Ainsi les nefs, selon le style basilical, sont séparées par des colonnes monolithes, épaisses certainement, mais moins massives que des piles cantonnées de colonnes ; le transept n'est sensible qu'à l'intérieur, par la brusque interruption des latéraux ; l'abside est peu profonde et l'autel s'établit en avant ; enfin, à part l'abside qui est voûtée en conque, le reste n'a qu'une charpente apparente, ultérieurement dissimulée par un plafond en bois sculpté. Ne nous plaignons pas de cette altération de type : l'architecture normande gagne, au contraire, à cette modification substantielle.

L'absence de voûtes permit de donner plus d'élancement aux murailles, et dès lors la nef devint plus spacieuse en s'élargissant.

Les bas-côtés sont couverts par des voûtes d'arête ; on a commencé, je ne dis pas à les restaurer, mais à les compléter par des ornements qui ne sont pas d'un style assez sévère et qui demanderaient à être étudiés davantage. Il ne faut pas oublier que l'architecture étant romane, appelle une ornementation dans le même goût, et qu'y appliquer les élégants rinceaux du temps de Charles II, constitue un anachronisme réel et un hors-d'œuvre.

La nef principale se développe bien avec ses trois étages ; au rez-de-chaussée, une série d'arcades cintrées reposant sur des colonnes ; au premier, de vastes galeries s'étendant sur les bas-côtés et ouvrant sur la nef à l'aide de fenestrages cintrés, à double meneau ; enfin, à la partie supérieure, une rangée de petites fenêtres romanes, qui ont leur équivalent à la façade. Ces galeries sont toutes françaises : l'Italie n'a rien connu de pareil, sinon aux hautes époques, comme à Ste-Agnès-hors-les-Murs et aux Quatre-Saints-Couronnés, à Rome.

Les tremblements de terre ont obligé à couper cette nef, au XV^e siècle, par des murs transversaux, qui ont l'aspect de ponts à trois arches, s'élevant presque à la hauteur des galeries. Une décoration ogivée et tréflée caractérise leur époque.

Le cardinal Bartolini a fort judicieusement observé que la triple arcade en plein cintre, reposant sur deux colonnes de granit, qui ferme le haut de la grande nef, à l'entrée du transept, était à l'origine un chancel, analogue à celui de la chapelle Sixtine, au Vatican. C'est le plus ancien exemple de ce genre qui existe actuellement, avec ceux de Torcello, (Lenoir, *Architecture monastique*, t. I, p. 186) et de St-Marc de Venise. Sa plate-forme tenait lieu du *trabes* antique, dont parle souvent Anastase le Bibliothécaire. Pour rendre à ce vénérable monument sa physionomie primitive, il suffirait de clore la partie inférieure de grillages en fer forgé, appuyés sur des transennes de marbre, tandis que des couronnes pendraient au sommet des arcs, entre les courtines relevées à droite et

1. Les clochers furent, à l'origine, au nombre de quatre ; ils existaient encore en 1602, lors de la visite faite par le grand prieur Fabio Grisone, dont le cardinal Bartolini cite les paroles : « Quatuor esse invenit, duo in capite ecclesiæ perfecta et absoluta, duo vero imperfecta ; quorum omnium duo quæ sunt ex parte dextra ipsius ecclesiæ habent campanas tam minores quam medias ac majores, quarum sex sunt in campanile e capite ecclesiæ, videlicet quatuor parvæ et duæ majores ; in altero vero in pedes ipsius ecclesiæ quod est imperfectum, adsunt duæ campanæ, quarum una maxima est, altera aliquanto minor, longe tamen major reliquis in altero campanile existentibus ; quæ duo campanilia completa altera refectione indigere cognovit, ac propterea mandavit deputato fabricæ ut ipse reparari curet arbitrio expertorum. » Les deux clochers de la façade ont été découronnés et les deux autres qui s'élevaient au chevet ont disparu, à la suite de tremblements de terre : « Quando dai tremuoti fu gravemente percossa la basilica, le torri campanarie non andarono immuni della ruina. » (p. 29.) Les clochers renfermaient huit cloches, dont un bourdon.

2. « Cette école, d'abord soumise au XI^e siècle, à l'influence byzantine qu'avait implantée dans le midi de l'Italie la domination des empereurs de Constantinople, et à laquelle se mêlaient des éléments arabes, s'en émancipe au XII^e siècle, en prenant une empreinte française incontestable, plus marquée dans l'ancienne Apulie que dans aucune autre partie de la péninsule, et qui se continue encore au XIII^e siècle. » (Lenormant, *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, p. 194.)

à gauche. La décoration se compléterait sur l'entablement par une statue de S. Nicolas ou un Christ triomphal et six chandeliers de marbre, dans lesquels seraient allumés des cierges aux solennités.

Au bas de la grande nef, à droite de la porte principale, on remarque un puits sans margelle, fermé par une simple dalle circulaire. Il fournit de l'eau, non pas seulement pour les besoins de l'église, mais aussi à tous les habitants du quartier qui viennent y puiser journellement. L'eau est presque à fleur de sol et se prend aisément à la main avec une corde (1).

Lorsque j'étais à Bari, le chapitre, voyant l'intérêt que je portais à ce monument si français, daigna me consulter pour les travaux de restauration, qui allaient sous peu s'attaquer à l'abside. On me montra, pour la conque, une Assomption en style libre. Je n'eus pas de peine à convaincre les chanoines de l'inopportunité du sujet et de l'insuffisance des études préparatoires. Aussi s'empressèrent-ils de me confier la direction et la surveillance des cartons. Je m'abouchai donc, à Rome, avec les peintres chargés du décor, et il fut convenu que toute l'ornementation se ferait en style roman, dont je leur citai des exemples, et que le sujet iconographique traité, serait celui-ci, le seul convenable en cet endroit : S. Nicolas triomphant au ciel et recevant les hommages des bienfaiteurs et fondateurs de la basilique, agenouillés à ses pieds ; à sa droite, Hélie, mitré et crossé, offrant le modèle de l'église, puis l'abbé Eustache, qui acheva les travaux, vêtu de la coule bénédictine et le *tau* abbatial en main ; à sa gauche, le duc Roger en guerrier, présentant sa couronne, et Charles II d'Anjou, les épaules couvertes d'un manteau fleurdelisé, offrant son sceptre royal. Voilà, en quelques traits, l'histoire ineffaçable du monument. Des inscriptions latines élucideront le sujet et nommeront les personnages. A l'œuvre donc, maintenant que le thème iconographique est fixé ! Voilà une belle page pour des artistes chrétiens et archéologues.

Je me serais étendu davantage sur la basilique de St-Nicolas, mais le cardinal Bartolini m'avait fait savoir qu'il avait sur moi une antériorité de date (1) ; je me suis donc abstenu, pour laisser parler l'auteur de tant de doctes dissertations académiques. Tel est l'usage italien : on ne doit faire connaître son opinion qu'autant que les aînés ont parlé. Notre éducation démocratique ne nous impose pas, heureusement, de telles réserves ; la place est au premier occupant et au plus pressé. Mais, prélat romain, il était de mon devoir de me conformer à l'étiquette, quelque gênante que j'aie pu

1. Il en était ainsi à l'abbaye de Lobbes (Belgique), dès le X^e siècle. «On l'avait (le puits) creusé entre deux autels, à peu de distance de la table de communion..... Les habitants de Lobbes y vont parfois puiser de l'eau. » (*Rev. de l'Art chrétien*, t. XXIII, p. 141.)

Il y avait un puits à St-Martin de Tours, au rapport de Paulin de Périgueux (*Vita S. Martini*, lib. VI, v. 56, 57) :

« Quin etiam in puteum, qui templo clausus in ipso,
Fonte salutiferas eructat concavus undas. »

On lit dans la vie de S. Apollinaire (Bolland., *Acta SS.*, t. V jul., p. 357) : « Divinitus creditur fuisse procuratum quod in eadem ecclesia Sancti Apollinaris fons putei antiquitus institutus in parte altaris dextera, qui non minus saluberrimas quam perspicuas continet aquas, ex quibus ad Dei gloriam et martyris venerationem tam in hominibus quam in pecoribus ceterisque hominum necessariis rebus multimode provenire visæ salubritates. »

Le *Chronicon Francorum*, parlant des précautions prises contre les Normands, dit : « En l'église Saint-Martin de Sougio fut rebos li trésors en un poiz qui est la né dau motier. » Des puits à reliques se voient, à Rome, à St-Pierre du Vatican, à la *Platonia*, à St-Barthélemy en l'île et à Ste-Pudentienne : celui (au milieu de la nef) de l'église des Saints-Apôtres a été détruit dernièrement, acte de pur vandalisme.

M. Darsy a signalé, dans l'église de Gamaches, un puits auquel il attribue une destination baptismale. (*Bullet. de la Soc. des Antiq. de Picardie*, 1881, n 4.)

En 1687, lors des réparations qui furent faites à la cathédrale de Lisieux, « l'on a trouvé, vis-à-vis de la chaire à prêcher, un puits très profond que l'on a laissé en son état, après l'avoir couvert d'une grande pierre. » (Vasseur, *Etud. histor. et arch. sur la Cath. de Lisieux*, p. 78.)

Dans l'église d'Esnandes (Charente Inférieure), on a signalé « un puits creusé sous un bas-côté ». Je ne crois pas qu'il faille y voir, en cas de siège, le besoin de fournir de l'eau aux assiégés, retirés pour leur défense dans l'église. Ces puits ont été faits primitivement en vue du service de l'église.

Je puis citer un autre puits, près de la sacristie, dans le transept de la cathédrale d'Angers et un dans le sanctuaire de l'église abbatiale de Charroux (Vienne).

M. Mallet a publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XXIX, p. 257 et suivantes, une *Etude sur les puits d'église*, qui me dispense de faire d'autres citations.

1. *Su l'antica Basilica di S. Nicola in Bari nella Puglia, osservazioni storiche ed archeologiche, esposte alla Pontificia Accademia Romana di archeologia, nelle tornate dei 15 marzo e 19 aprile 1855, dal socio ordinario e Censore* DOMENICO BARTOLINI, *oggi Prete Cardinale di S. R. C. del titolo di S. Marco.* Roma, Tipografia Sinimberghi, 1882. In-4° de 38 pages, avec huit lithographies, représentant le plan de la crypte, celui de l'église, l'intérieur, le ciborium, le siège abbatial, la façade, le flanc méridional et la porte du nord.

la juger. Cependant j'aurai trouvé mon profit à attendre, car il me sera possible ainsi de compléter mon mémoire par d'utiles citations, qui prouveront en quelle estime je tiens le travail de mon devancier (1).

## II. Le Ciborium.

NOUS ne connaissions jusqu'à présent, en fait de ciboriums de l'époque romane, que les quatre de Rome, à St-Clément, Ste-Marie-du-Transtévère, St-Laurent-hors-les-murs et St-Georges au Vélabre, et celui de la cathédrale d'Anagni ; je les ai tous signalés plusieurs fois dans mes publications à l'attention des archéologues. Le plus important est incontestablement le ciborium de St-Nicolas, tant pour son ornementation spéciale que pour ses proportions plus considérables. La nouvelle église du Sacré-Cœur, qui se construit à Montmartre, aura besoin de couvrir son maître-autel d'un baldaquin élevé sur des colonnes. Je n'hésite pas à proposer pour type à M. Abbadie l'édicule si complet et si élégant, quoiqu'un peu massif, de la collégiale Angevine : non seulement le style concorde avec celui qui a été adopté, mais encore il a l'avantage de se trouver dans une église française par son architecte et son origine. Quelle église actuellement en France pourrait offrir un modèle en ce genre ? L'Italie a été plus conservatrice que nous et c'est à elle que nous devons demander le modèle cherché.

Le ciborium de Bari, comme ses similaires, repose sur quatre colonnes, plantées aux quatre coins de l'autel (2) : deux sont en brèche rouge et deux en marbre violet dit *pavonazetto*. Son architrave épaisse porte, gravée en belles majuscules, cette inscription qui compare l'édifice au ciel, où le bon et fidèle serviteur est entré pour obtenir la récompense de ses mérites. Du haut du ciel, où il triomphe, il entend la voix des fidèles qui viennent se prosterner devant son autel et le supplient de prier pour le donateur l'abbé Eustache, continuateur de l'œuvre de l'abbé Hélie (1) et aussi pour le peuple chrétien :

✠ ARX HEC PAR CELIS
INTRA BONE SERVE FIDELIC
ORA DEVOTE DOMINVM PRO
PRO TE POPVLOQVE :

L'épigraphe est ainsi disposée sur quatre lignes, une par côté. Pour avoir son vrai sens, il faut lire ainsi: *Arx*(2) *hec, par celis pro te populoque.* Ce sanctuaire est égal au ciel pour toi, qui y résides, et pour le peuple, qui t'y prie.

L'invocation *Ora devote Dominum pro* est inachevée. Je propose d'y ajouter ou *eo*, qui se rapporterait au peuple, ou *me*, qui se référerait à l'abbé Eustache : l'une et l'autre hypothèse sont admissibles au même titre. *Intra* (3) fait allusion à la construction nou-

1. En 1847, un chanoine de la basilique palatine, Fr.-Xavier Abbrescia, avait commencé la publication de *La real basilica de S. Nicola di Bari descritta ed illustrata*, un volume in-8°. La mort l'a surpris trop tôt, car il est resté à la 48e page. Nous souhaitons vivement qu'on reprenne la suite de l'impression, qui sera facile si le manuscrit existe encore.

2. Le ciborium de la cathédrale, qui a disparu dans une restauration générale, opérée au siècle dernier, datait de l'épiscopat de Nicolas, qui fut élu archevêque de Bari en 1035 et déposé en 1061. Sur les chapiteaux l'artiste Alfani avait trois fois apposé son nom :

« Summi sculptoris Alfani destra perita
Angelicas species marmore fecit ita.
Alfanus civis me sculpsit Termolitanus,
Cujus qua laudor sit benedicta manus.
Viribus Alfanus studuit quod sculpere totis
Effrem legavit, complevit cura nepotis. »

(Garubba. *Serie critica de sacri pastori Baresi*, Bari, 1844, p. 120.)

1. Le cardinal Bartolini (pp. 21-22) complète l'inscription métrique en la rapprochant de celle du siège, de manière à dater le monument :

« Ut pater Helias hoc templum qui prius egit,
Quot pater Eustasius sic (*ou* pie) decorando regit. »

Ainsi Eustache *décora* le *temple* fait par Hélie : or, il fut archevêque de Bari de 1105 à 1123, après avoir été abbé bénédictin de l'abbaye de Toussaint. Tâchons de concilier les dates : le ciborium est antérieur à l'an 1123 et l'émail n'y fut ajouté que postérieurement à 1139, se substituant à une autre image pieuse, peut-être S. Nicolas, titulaire de l'église et de l'autel.

2. Le Glossaire de du Cange ne donne pas le mot *arx* avec le sens qui lui est propre dans le style ecclésiastique. Littéralement, il signifie *enceinte fortifiée*, *citadelle*. En effet, au moyen âge, le paradis fut représenté comme une forteresse, munie de courtines et de tours ; par exemple à Rome, dans les mosaïques de Ste-Praxède (IXe siècle), et de St-Jean de Latran (XIIIe siècle). L'idée première de ce motif iconographique est évidemment empruntée à l'Apocalypse. Les épitaphes emploient souvent la formule en parlant de l'âme, *locatus* (spiritus) *in arce poli*. A Saint-Paul-hors-les-Murs, je lis sur une tombe du XIIe siècle ce pentamètre qui montre, comme dans les mosaïques, les anges constitués gardiens de la forteresse céleste:

« Quam tenet angelicus cœtus in arce poli. »

3. Lorsque les reliques font leur *entrée* solennelle dans une église qui se consacre, le chœur chante ces antiennes : « Cum jucunditate exibitis et cum gaudio deducemini..... Surgite, Sancti Dei, de mansionibus vestris, loca sancti-

velle, érigée en l'honneur du grand Thaumaturge dont le corps arrivait de Myre. Bien que la croix indique le commencement de la phrase, elle doit être retournée comme il suit : *Intra, bone serve* (et) *fidelis : Arx hec par celis pro te populoque. Ora devote Dominum pro* (me) : Entre (ici), bon (et) fidèle serviteur : ce sanctuaire est comparable au ciel pour toi et pour le peuple. Prie dévotement le Seigneur pour (moi qui l'ai fait élever).

Je dois dire que l'inscription étant mutilée, on l'a restaurée avec plus de zèle peut-être que d'intelligence. J'y relève une orthographe particulière : *Fidelic* écrit à la manière grecque qui donne à la lettre c la valeur du *sigma*.

Du carré l'on passe à la forme octogone. Une rangée de colonnettes, trapues et serrées, supporte un toit à pans, coupé à son sommet pour faire place à un autre octogone de colonnettes, qui ont pour couronnement un toit et une croix. L'ornementation contient une foule de détails arabes.

A St-Georges au Vélabre, le ciborium, qui est du même temps que celui de Bari, se distingue à la partie supérieure par un petit tableau à fond d'or, de style byzantin, qui représente la Vierge tenant au bras l'enfant Jésus. A Bari, le tableau est bien aussi sur cuivre, mais non plus peint. C'est un magnifique émail champlevé à fond bleu, où sont figurés S. Nicolas et le roi normand Roger.

Ce tableau a été reproduit par Schultz dans son grand ouvrage sur l'architecture romane des deux Siciles. Roger, drapé dans une *stola* et une tunique à rinceaux, tient dans la main gauche le globe du monde, insigne de sa puissance, et de la droite une petite bannière, fleuronnée et carrée, élevée sur une hampe. Il porte en tête une couronne à trois fleurons et est ainsi nommé par une inscription : RO/GE/RIVS/REX. S. Nicolas, debout à sa gauche, est nimbé, vêtu de la chasuble et du pallium : il tient la crosse de la main gauche. Le cardinal Bartolini, (p. 16) déclare cet émail « *lavoro bizantino ad intarsio e smalto* » ; j'y vois très probablement une œuvre de Limoges, d'autant plus que l'iconographie et l'inscription sont essentiellement latines. Je préfère me ranger à son sentiment sur l'interprétation du sujet : « En 1130, le cardinal Pierre de Léon occupa schismatiquement le siège de S. Pierre sous le nom d'Anaclet II. Désireux d'agrandir son parti à l'encontre du pontife légitime Innocent II, il séduisit Roger, second fils de Roger Guiscard, comte de Sicile, en le déclarant, par bulle du 27 septembre de cette année, roi de Sicile et duc de Calabre, des Pouilles, de Naples et de Capoue. Revêtu de cette dignité, celui-ci s'était fait couronner dans la métropole de Palerme, avec grande solennité, en présence du cardinal Conti, légat d'Anaclet II. Il suivit obstinément le schisme jusqu'à la mort de ce faux pontife, se montrant rebelle aux exhortations de S. Bernard et à l'excommunication portée contre lui dans le concile de Latran en 1139. Enfin il s'humilia et reconnut Innocent II, de qui il obtint, avec l'absolution, la dignité royale pour la Sicile et l'investiture pour ses deux fils du duché de la Pouille et de la principauté de Calabre. Ce prince reconnut qu'il devait à l'intercession de S. Nicolas son retour au souverain pontife et l'obtention d'un titre légitime qu'auparavant il retenait illégalement. » (p. 16.)

Ainsi le ciborium serait orné d'un don particulier du roi normand, qui en aurait fait hommage, par les mains de l'abbé, à S. Nicolas, son protecteur, à peu près en même temps que celui-ci l'honorait d'une basilique digne de recevoir ses ossements (1).

ficate, plebem benedicite et nos homines peccatores in pace custodite. Ambulate, Sancti Dei, ingredimini in civitatem Domini, ædificata est enim vobis ecclesia nova, ubi populus adorare debet majestatem Domini. »

1. L'église de l'abbaye de Grandmont, en Limousin, qui fut consacrée en 1166, avait, sur son autel majeur, un ciborium analogue à celui de Bari, avec une série de 32 arcs (huit sur chaque côté) portant la voûte et, aux angles, des plaques de cuivre aux armes ou emblèmes des rois fondateurs. La description de ce curieux édicule a été faite au XVI^e siècle par frère Pardoux de la Garde de cette sorte : « Ceste église est belle par excellence pour la grandeur qu'elle a. Et la voulte d'ycelle n'est supportée d'aulcuns pilliers, comme sont aultres églises, fors que de quatre pilliers ou colonnes, qui sont fort beaux et excellents, qui sont aux quatre angules du grand autel, joignant le premier degré d'icelluy. Ces quatre pilliers sont fort somptueux et admyrables, faits en façon de quatre colomnes doriques (?), lesquels soubstiennent la voulte sur

Sur les marches qui contournent l'autel, se développe, en grandes capitales, une inscription métrique, composée de deux distiques : Ces degrés sont *gonflés*, ce qui ne signifie pas une orgueilleuse ascension ; ils facilitent seulement par leur *douceur* la recherche des choses élevées ou célestes. Vous donc, qui désirez monter, ne venez pas ici avec un cœur gonflé par l'orgueil. Soyez, au contraire, humbles, suppliants, prosternés et c'est ainsi que vous vous élèverez.

✠ HIS GRADIBVS. TVMIDIS ASCENSVS AD ALTA [NEGATVR
HIS GRADIBVS BLANDIS QVERERE CELSA DATVR ·.·
ERGO NE TVMEAS QVI SVRSVM SCANDERE [QVERIS ·.·
SIS HVMILIS SVPPLEX PLANVS. ET ALTVS ERIS

La même pensée apparaît, dès le VI^e siècle, gravée sur la marche de l'autel, dans le *martyrium* de Poitiers. L'homme ne doit pas se glorifier, parce qu'il n'est qu'ignorance aux yeux de Dieu qui sait tout : quand il a fait le mal, qu'il s'en confesse humblement et s'il a produit quelque bien, qu'il n'en tire ni orgueil ni vaine gloire. Ces paroles sont parfaitement appropriées au lieu où elles se trouvent. En effet, c'est là même que le prêtre, avant de monter à l'autel, s'incline et avoue ses fautes : *Confiteor Deo omnipotenti..... quia peccavi nimis cogitatione, verbo et opere* et qu'il demande à Dieu tout-puissant, miséricorde et indulgence : *Misereatur vestri omnipotens Deus.... — Indulgentiam, absolutionem et remissionem peccatorum nostrorum tribuat nobis omnipotens et misericors Dominus.* De plus, le célébrant n'a point à se glorifier de la mission qu'il remplit auprès du Seigneur, en s'élevant au-dessus des fidèles, parce que lui-même est sujet au péché et à l'ignorance. Malheureusement, le texte est incomplet et une partie de la première ligne manque.

HOMO ✠ QVIS (1) GLORIATVR..... [IGNORAT.
✠ MELIVS. EST. ENIM. IN MALEFACTIS. HVMELIS. CONFESSIO.
QVAM. IN BONIS. SVPERBA. GLORIACIO.

## III. Les stalles.

On passerait devant les stalles, de menuiserie vulgaire, sans s'y arrêter, n'était une particularité qui les distingue. La première, du côté de l'évangile, est surmontée d'un dôme et garnie d'une tenture aux armes de la maison de Savoie.

Quand Charles II d'Anjou fonda la collégiale de St-Nicolas, qu'il composa de cent ecclésiastiques, tant chanoines que mansionnaires et chapelains (2), il se réserva une place au chœur ; la première lui fut assignée.

Il en était de même à St-Jean-de-Latran, où Henri IV fut, le premier, installé comme chanoine. Les rois de France et Napoléon III ont continué la tradition. A St-Pierre, les empereurs d'Allemagne avaient le titre et le rang de chanoines ; les rois d'Espagne, celui de chanoines de Ste-Marie-Majeure, et les rois d'Angleterre, avant le schisme, en reconnaissance de leur canonicat, conféraient aux abbés de St-Paul-hors-les-murs l'ordre de la Jarretière : aussi la devise *Honny soit qui mal y pense* est-elle restée inscrite autour des armoiries de la basilique Ostienne.

Les rois qui trônaient à Naples, héritant des droits et privilèges de la maison d'Anjou, se sont toujours considérés comme premiers chanoines de St-Nicolas. Victor-Emmanuel II a voulu agir comme ses prédécesseurs, et le chapitre y a gagné la

ledit autel. Et la façon d'iceulx se nomme en latin *stria*, *striæ*, *strix*. Ce sont comme gouttières engravées des colonnes de pierre ou chanfrein creux, qu'on dit communément pilliers cannelés (ces colonnes étaient probablement antiques). Ils ne sont gros que de brasse d'homme. Les soubassements et chapiteaulx sont décents et propres à iceulx, de sorte que le tout se convient et se rapporte d'une très excellente façon. Sur chacun desdits pilliers sont huit arcs, entrelassés sur le hault portant ladite voulte et sont en nombre sur les quatre pilliers trente deux arcs, entre lesquels, *in caput anguli*, sont de grands platines de cuyvre doré où sont engravés de grands rozes, anciennes armoiries des roys d'Angleterre, fondateurs dudict monastère et de plusieurs prieurés et maisons dudict ordre. » (*Bulletin monumental.*, t. XLII, p. 250).

1. Qui se (?)
2. Ce chiffre ne doit pas trop nous étonner, car en France nous avions des chapitres aussi considérables, par exemple celui de Brioude, où l'on compta quatre-vingt chanoines de 1049 à 1424 ; plus tard Martin V réduisit à cinquante-neuf les chanoines de la collégiale et, avant la révolution, le total du clergé de l'église montait à quatre-vingt-onze, dont quarante-huit chanoines.

faveur exceptionnelle de ne pas être supprimé par la loi commune et de garder intacts ses revenus considérables et ses vastes possessions territoriales.

Anciennement, il existait d'autres stalles, datées de l'an 1500 et signées du nom de maître François Ghiuri, de Bari. La signature seule a été préservée de la destruction, qui a atteint malheureusement l'œuvre entière. La voici telle qu'elle m'a été communiquée par un chapelain, qui l'a relevée dans une ancienne histoire de la collégiale : OPUS MAGISTRI FRANCISCI GHIURI SERGII DE BARIO MCCCCC.

Je ne crois pas m'écarter de la vérité en avançant que ces stalles devaient être exécutées en marqueterie de bois de diverses nuances, et représenter des dessins variés, fleurs, paysages, animaux, figures, etc. Ce type n'est pas rare à cette époque en Italie, et tout le monde connaît en ce genre les boiseries de la bibliothèque Vaticane, de la sacristie de St-Paul-hors-les-murs, du dôme de Pise, de la sacristie de Ste-Marie-des-Grâces à Milan, mais surtout de l'abbaye du Mont-Olivet-Majeur, qui sont un peu plus anciennes.

## IV. Le siège de l'abbé.

Ce siège était autrefois au fond de l'abside. Il a été dérangé et rapporté un peu en avant, lorsqu'on éleva, en face du maître autel, un grand monument de marbre, où la reine de Pologne, Anne Bonne, est représentée à genoux et priant, entre deux vertus assises au-dessous d'elle.

Ce petit monument intéresse au double point de vue de l'art et de l'histoire. Il aurait servi, en effet, à Hélie comme abbé, et plus tard, le pape Urbain II s'y serait assis pour consacrer le nouvel archevêque de Bari, ainsi que le rapporte le *Propre du diocèse : Papa Urbanus II.... etiam in sede propria consecravit*, puis une seconde fois, pour le concile qu'il tint dans la crypte (1). L'inscription métrique qui contourne le dossier, tout en fixant la tradition, nous apprend un fait capital, à savoir que la basilique, construite par Hélie, ne fut décorée que sous son successeur Eustase ou Eustache, pendant que l'ancien abbé gouvernait le diocèse avec le double titre d'archevêque de Bari et de Canosa.

NI PATER HELIAS HOC TEMPLVM. Q PRIVS EGIT
QVOD PATER EVSTASIVS SIC DECORANDO REGIT
INCLITVS ATQVE BONVS SEDET HAC IN SEDE [PATRONVS
PRESVL BARINVS HELIAS ET CANVSINVS

Ce trône, destiné aux offices solennels, est en marbre blanc, à dossier triangulaire et accoudoirs. Il est bas, étroit et d'un aspect très modeste. Toute son ornementation consiste en une inscription qui fait le tour du dossier et un triple support assez original. Aux angles, deux hommes demi-nus, un genou en terre, soutiennent le siège que supporte également, au milieu, un guerrier, debout et armé (1). Tel était l'état de la société vis-à-vis de l'évêque : le peuple prêtait son concours en s'humiliant comme vassal ; le chevalier, au contraire, ne s'inclinait pas, tout en rendant un service analogue, quoique moins pénible. Cependant, dans la plupart des entrées faites, au moyen âge, dans leur ville par les évêques, on voit le siège soulevé par quatre barons ou chanoines, qui ne se trouvent pas déshonorés par cette attitude soumise et respectueuse (2).

1. « Venit papa Urbanus cum pluribus archiepiscopis et episcopis, abbatibus et comitibus ; intraverunt in Bari et suscepti sunt cum magna reverentia et præparavit dominus Elias noster archiepiscopus mirificam sedem (certe pro papa) intus in ecclesia beatissimi Nicolai confessoris Christi et fecit ibi synodum per unam hebdomadam. » (*Anonym. Baren.*)

1. « Tre schiavi Saraceni sostengono nel davanti il sedile, quel di mezzo lo sostiene con una spalla poggiata al bastone, tiene coperto il capo con un capriccioso berretto e sembra che sia l'Emiro..... Mi fermo a considerare come sapientemente l'arcivescovo Elia imaginasse che i Saraceni regessero la cattedra episcopale per esprimere in un sol concetto e il loro soggiogamento nella Puglia ottenuto dalle armi dei prodi Normanni e il trionfo riportato dal vangelo, che dalla cattedra suol predicarsi, su le nefande sozzure dell' Alcorano. » (*Bartolini*, p. 24.)

2. On lit dans les *Miracles de Nostre Dame*, écrits au XIII^e siècle (t. I, pp. 127-128).

L'ÉVESQUE.

« Biaux Seigneurs, puisque beneis
Suis, je vouldray ma feste faire
Grant et belle, sanz nul contraire.
Mais il faut que vous me portez
Come évesque nouviau sacrez
Jusqu'au moustier.

LE CHEVALIER.

« Si ferons-nous, mon Seigneur cher.
Seigneurs, faites ; si le mettons
A point et si l'em; orterons
Au moustier droit.

Deux lions sont accroupis sous le marche-pied (1).

## V. La Crypte.

On descend à la crypte par un double escalier qui débouche sur les latéraux. Elle n'est ouverte que le matin, de sept heures à midi : les règlements s'opposent à ce qu'elle le soit dans la soirée, mesure un peu gênante pour quantité de touristes.

L'église souterraine se développe sous le transept, par conséquent elle est large et peu profonde. En effet, des colonnes multiples la partagent en sept nefs, dont les travées ne sont qu'au nombre de quatre. Cette forêt de colonnes produit un coup d'œil saisissant. La plupart sont antiques et extraites d'anciens monuments : l'une d'elles, protégée par une grille de fer contre la rapacité des visiteurs, a même sa légende qui tient du prodige.

Abbrescia rapporte, p. 39, qu'une colonne manquait à la crypte et que, le jour de la dédicace approchant, Hélie dut la remplacer par un pilier provisoire. Mais la nuit qui précéda la consécration, toutes les cloches de la ville ayant sonné d'elles-mêmes, le peuple se rendit à la nouvelle église, où il vit S. Nicolas, vêtu en évêque et entouré de lumière, qui enlevait le pilier et lui substituait « une belle et très précieuse colonne de porphyre mêlé, de grandeur égale aux autres. » Si cette colonne était réellement en *porphyre*, ce n'est plus celle que nous voyons, puisque son marbre est une *brèche rouge*.

Le Père de Bralion rapporte, qu'étant à Rome, S. Nicolas fut reçu par S. Silvestre, puis « il retourna par mer à Myre.

« Mais, avant que passer outre, il faut remarquer une chose notable, qui luy arriva avant qu'il partît de Rome. Ce fut qu'il poussa du bord du Tybre, avec le pied dans l'eau, une petite colonne de marbre blanc et rouge, après avoir fait dessus le signe de la croix, et luy disant d'une voix intelligible qu'elle s'en allât au rivage de Myre, et qu'il se vouloit servir d'elle ; et alors la colonne, en présence de tous, commença à se mouvoir pour aller vers la mer, et ne se vit plus jusques à ce qu'elle arriva au rivage d'Andronique ou port de Myre.

« Arrivé qu'il fut, il la fit mettre au trosne, auquel il faisoit quelquefois des fonctions épiscopales en son église de Sion (1), et elle y demeura par l'espace de sept cens quarante ans et plus, à sçavoir jusques à l'an mil octante neuf, auquel il la transféra miraculeusement à Bari. » (pp. 89, 90.)

« Les habitants de la ville de Bari, incontinent après la translation de son saint corps, luy commencèrent à bastir en leur ville un magnifique temple, du temps de Roger, qui fut le second duc de la Pouille, lequel donna pour cet effet son palais, en la place duquel il fut basty. Comme on en faisoit les fondemens, il arriva un accident qui fust suivi d'un notable miracle, que Dieu fit en considération de S. Nicolas. Ce fut qu'une grosse masse de terre et de pierres meslées ensemble vint à s'ébouler, et tomba sur sept des ouvriers, en telle quantité, qu'il falut travailler l'espace de six heures pour les descouvrir, et ils furent trouvez sans estre seulement blessez.

« Vers ce temps de l'édification de cette église, on célébra un concile en la ville de Melfi, qui est proche de celle de Bari, auquel fut présent Urbain second, qui, par cette occasion, voulut venir transférer le saint corps en sa nouvelle église, le mettant en son sépulchre, ainsi qu'il a esté dit, et dédier aussi cette église. La nuit de devant

PREMIER CLERC.
« Or sus, je suis en mon endroit :
Prengne chacun le sien aussi
Et si nous en allons de cy.
Il est saisons.

SECOND CHANOINE.
« C'est fait, il est levé ; mouvons
Touz ensemble aviséement.
Seigneurs, alons tout bellement
Que nostre évesque n'ait trop chaut. »

1. Ce siège a été gravé dans l'ouvrage de Huillard-Bréholles et Baltard : *Recherches sur les monuments et l'histoire des Normands et de la maison de Souabe dans l'Italie méridionale*, Paris, 1844.

1. « Après avoir reçu l'ordre de la prêtrise, S. Nicolas fut chargé par son oncle, archevêque de Myre, de diriger en cette ville un monastère appelé la Sainte-Sion..... Notre Seigneur lui ordonna de retourner à son monastère de Sion. Il quitta la Palestine..... Il invita son clergé à l'assister de ses prières et se fit transporter au monastère de Sion, où il voulait mourir..... C'était en l'an 343..... Le corps du saint archevêque fut déposé en l'église du monastère de Sion dans un sépulcre de marbre. » (*Vies des Saints* du *Pélerin*, 1883, n° 333.)

cette solennité, toutes les cloches sonnèrent d'elles-mesmes, et plusieurs qui coururent en la nouvelle église, virent S. Nicolas, vestu pontificalement, mettre en un lieu de l'église basse, qui est sous la grande, et en laquelle est son sépulchre, la colonne laquelle, comme il a esté dit, il avoit miraculeusement envoyée de Rome à Myre. Il y avoit, en cette église basse, faute d'une colonne, de vingt-huit, qui y sont nécessaires pour soutenir la voûte, et pour ce on y avait fait seulement une sorte de pilier, et ce fut en ce lieu que S. Nicolas la transporta.

« Le pape Urbain second dédia seulement la dite église basse, le trentiesme de septembre l'an mil octante neuf, car celle d'en haut n'estait pas encore achevée : mais environ l'an mil nonante sept, elle fut consacrée par commission du pape Célestin troisième. » (pp. 143-146.)

Beaucoup de chapiteaux sont également antiques, et sur eux est posé un énorme tailloir roman, nécessité par la retombée des voûtes d'arête.

La voûte a été, au XVII^e siècle, piquée de stuc avec un certain art, qui n'est pas dépourvu de grâce. Le regard s'arrête volontiers sur les fines moulures qui encadrent des guirlandes ou des rinceaux, sur les roses formant clef de voûte, sur les feuillages et les écussons qui saillissent des sommiers. Tout cela a un cachet particulier de grandeur et de vie.

Les zélés voudraient, sous prétexte d'unité, briser ce riche décor. Je m'y suis opposé formellement. D'abord chaque époque a le droit d'apporter son tribut d'hommages dans le lieu saint et il est du devoir de la postérité de respecter des dons qui ne nuisent en rien à l'esthétique; au contraire, ces hors-d'œuvre, s'il convient de les appeler ainsi, constituent l'histoire même du monument à ses diverses périodes. Puis l'unité n'est pas l'uniformité, et le beau ne jure pas parce qu'il est posé sur l'ancien. A ce compte là que de réformes malencontreuses il faudrait opérer ! L'autel lui-même devrait disparaître dans cette rénovation, qui, pour être archéologique, ne serait probablement ni plus belle ni plus à l'abri de la critique. Sans doute, une ornementation pareille n'est pas à conseiller, là où il n'y a absolument rien et où tout est à créer de pied en cap; mais détruire systématiquement pour mettre autre chose à la place, c'est tout simplement du vandalisme. Le chapitre de Bari ne méritera pas, je l'espère, ce grave reproche et il laissera jaser les novateurs et les archéologues irréfléchis, ces monomanes de l'uniformisation. La gloire de l'Italie est précisément d'avoir été plus conservatrice que nous ; qu'elle continue donc sans regret d'aussi bonnes et louables traditions. Du beau XVII^e siècle vaut cent fois mieux qu'une médiocre restauration archéologique. Nous le savons pertinemment en France, nous à qui ont été imposées tant de mutilations regrettables par les architectes officiels, au nom de l'archéologie.

Ce principe conservateur doit être affirmé hautement partout, en France comme en Italie, si l'on veut que certaines époques mal famées ne soient pas promptement réduites à l'état de mythes introuvables.

La crypte a perdu une partie de son élévation, par suite de l'exhaussement du pavage ; on ne pouvait faire autrement, à cause de l'humidité du sol, ce qui s'explique par la proximité de la mer, la collégiale étant bâtie sur le rivage même et n'étant séparée des flots que par une large digue qui n'abrite pas encore suffisamment contre les infiltrations.

La crypte, commencée en 1087, au mois de juillet (1), ne fut achevée qu'en 1089 (2), époque à laquelle Urbain II (3) consacra l'autel, comme il le déclare lui-même dans une bulle: *Cum magna undique convenientis populi frequentia lætitiaque B. Nicolai reliquias in locum parati aditi conferen-*

1. « Octavo die, intrante mense julio et stante decima indictione, cum domnus Helias prephatus abbas conduxerat viginti et uno homines fossores ad excavanda fundamina ecclesiæ ipsius confessoris Dei. » (Niceph. mon., *Translat. S. Nicol. in Varum.*)

2. C'est à tort que le comte Riant fixe à l'an 1102 « le vol de saint Nicolas. » (*Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, t. XXXVI, p. 57.) Huillard-Bréholles (*Recherches*, p. 40) tient pour 1089 : « En deux ans fut bâtie l'église souterraine de Saint-Nicolas, celle qui existe aujourd'hui.»

3. Ce souvenir nous intéresse d'autant plus que ce pape fut moine à l'abbaye de Cluny : « Urbanus papa secundus, vir religiosissimus et reverendissimus, quem divina dispositio de claustro Cluniacensi elegit in sacerdotem sibi et in culmine summi pontificatus constituit. » (*Exuv. sacr. Const.*, t. I, p. 12[illegible]).

*tes* (1) ; et qu'en témoigne aussi Pascal II : *Paschalis episcopus, servus servorum Dei, Eustachio abbati S. Nicolai..... Quod videlicet corpus (S. Nicolai) prædecessor noster Urbanus II loco quo nunc reverentia cigno servatur in crypta inferiori summa cum veneratione recondidit et altare desuper in honorem Domini consecravit, petitumque est et concessum dicitur ut beati Nicolai basilica in eodem loco ædificanda specialiter sub tutela mox Sedis Apostolicæ servaretur.* Le cardinal Bartolini fait cette réflexion liturgique : « Par une exception extraordinaire, Urbain II ne mit pas de reliques de martyrs dans la table de l'autel qui surmonte la tombe, dérogeant ainsi à la loi ecclésiastique qui prescrit de célébrer le sacrifice eucharistique sur ces reliques. Tant était grande la vénération qui s'attachait au thaumaturge Nicolas! » (p. 9.)

Ce fut dans cette même crypte que, le 3 octobre 1098, Urbain II ouvrit un concile, qui dura huit jours et auquel assistèrent cent quatre-vingt-cinq évêques, tant latins que grecs. Parmi eux était S. Anselme, archevêque de Cantorbéry, qui prit la parole pour défendre la foi catholique contre les erreurs suscitées en Orient au sujet de la procession du Saint-Esprit. La victoire resta à son éloquence et à sa science théologique, comme l'atteste le bréviaire romain dans une des leçons de son office : *Romam ad Urbanum secundum se contulit, a quo honorifice exceptus et summis laudibus ornatus est, cum in Barensi concilio Spiritum sanctum etiam a Filio procedentem contra Græcorum errorem innumeris Scripturarum et Sanctorum Patrum testimoniis propugnasset.*

Guillaume de Malmesbury décrit en ces termes le cérémonial usité : *Ut ergo ventum ad concilium, Apostolicus, ante corpus sancti Nicolai, constratus tapetibus et paliis, ipse casula cum pallio amictus tribunal ascendit, cæteri cum cappis sedebant.* Ainsi le sol était couvert de tapis et les murs de tentures ; le pape portait le pallium sur la chasuble et les évêques la chape. Urbain II siégeait en face du corps de S. Nicolas, c'est-à-dire de l'autel, en un lieu plus élevé et tout l'épiscopat était rangé autour de lui sur des sièges.

## VI. La caisse de la translation.

J'ÉTAIS à la veille du départ, après une semaine passée à Bari. Il me restait un regret, celui de n'avoir pas vu de mes yeux le *baril* dans lequel, selon la tradition, les marins avaient apporté le corps du saint confesseur. Dans la soirée, j'allai faire une dernière visite à la collégiale, qui, aux feux du soleil couchant, prend une physionomie des plus poétiques et pittoresques. Je ne pus m'empêcher d'exprimer à un des custodes de la crypte le désir jusque-là trop timidement manifesté. Son assentiment obtenu, il voulut bien se charger de conquérir celui des dignités. La nuit venue, nous nous renfermons tous dans la crypte : l'église était également fermée à clef, car il importait que mon audacieuse tentative fût tenue secrète, en cas de déconvenue.

Il existait, à la droite de l'autel, perchée au-dessous de la voûte, une grande châsse de bois, sculptée et dorée, en style du XVII^e siècle et d'un goût non équivoque. Je voyais sans cesse les pèlerins se prosterner devant cette châsse ; mais ne pouvant y atteindre, ils faisaient le geste d'y toucher, puis se baisaient dévotement la main, comme s'ils l'avaient palpée réellement. Je remarquais en outre, qu'au milieu de la châsse une ouverture circulaire avait été pratiquée et laissait apercevoir une planche un peu raboteuse, mais devenue luisante sous le frottement des

1. On lit dans un diplôme de l'archevêque Hélie, délivré en 1089 : « Pactus sum ut ecclesiam ad ejusdem beati Nicolai onoma et honorem in curte quæ olim pretorium publicum fuerat, construere curarem. Quod a me, Domino jubente, inceptum est..... Nec multo post, Boamundus, istius sepe nominatæ civitatis Dominus omnesque Barini incole legatos ad Urbanum Romanæ Urbis Apostolicum miserunt, rogaturos ut Baro adventaret corpusque sanctissimi Nicolai quod nondum decenter collocatum erat, transferret et collocaret intus confessionem in qua nunc manere esse dinoscitur. Veniens igitur isdem venerabilis papa honorabiliter decenterque sacratissimas collocavit reliquias. »

L'épitaphe d'Hélie qui fut inhumé à St-Nicolas, rapportée par Garubba (p. 150), et par le card. Bartolini (p. 14), le considère comme le fondateur de la basilique de S. Nicolas :

SENSVS LAVDE BONI, FABRICAE QVOQVE PAR SALAMONI,
VITAE MORS PIAE, SANCTO SIMILANDVS HELIAE.
HOC TEMPLVM STRVXIT, QVASI LAMPAS AVRAQVE LVXIT.

doigts, ce qui prouvait que la châsse avait été plus basse autrefois ou qu'à l'aide d'un escabeau, on pouvait y appliquer la main. Je savais encore que, chaque dimanche, le chapitre se rendant processionnellement dans la crypte, faisait une station à la châsse et y chantait une antienne à S. Nicolas.

Ce rit particulier m'intriguait. Quand j'en demandais l'explication, on me répondait invariablement : « Là est renfermé le baril (1) dans lequel les marins apportèrent, au XI^e siècle, les ossements de S. Nicolas (2) !» Puis, si je hasardais le désir de voir de près ce baril, on me répondait : « C'est impossible, la châsse est fermée, on ne l'a jamais ouverte. »

Enfin, ma persévérance avait levé toutes les difficultés. Le soir du 13 juillet 1875, la châsse fut descendue avec précaution et placée sur la balustrade de l'autel. Armés des outils nécessaires, nous enlevâmes vite le couvercle et nous fûmes aussitôt en présence d'une seconde caisse, un peu vermoulue, mais solidement assemblée et clouée. Évidemment, il fallait aller plus loin : la caisse fut forcée et, à l'intérieur, apparurent aussitôt trois planches menuisées, mais d'un aspect presque grossier. Après les avoir sorties respectueusement, je les examinai et mesurai. Elles sont en bois de cèdre, et je reconstituai immédiatement la boîte dont nous n'avions plus que trois parois : deux grands côtés et un petit. Que sont devenues les trois autres planches? Nous l'ignorerons peut-être toujours.

Les deux plus grandes mesurent en longueur 0,74^c ; en largeur 0,36 ; en épaisseur, 0,04^c. La petite a 0,47^c de longueur et 0,12 de largeur.

Ainsi se trouvait vérifiée l'expression même des Actes de S. Nicolas, qui, en narrant la translation, employait le mot *capsella*. Le fond de la tradition était vrai, mais la légende l'avait altéré en substituant un *baril* à une *caisse*.

Après avoir baisé la relique et remercié Dieu de cette invention, les chanoines, à ma demande, détachèrent trois morceaux de ces tablettes vénérées : deux furent destinés à l'Anjou, en mémoire de ses anciens ducs, et le troisième fut mon partage. L'un est allé, à la cathédrale d'Angers, grossir le trésor des reliques, que j'ai constitué en 1860, aidé du chanoine Joubert : je devais ce souvenir à une ville où un comte d'Anjou fonda, au XI^e siècle, la célèbre abbaye de Saint-Nicolas. L'autre a enrichi la ville de Bourgueil, autrefois du diocèse d'Angers, actuellement de l'archidiocèse de Tours, car là encore vit le culte de saint Nicolas par l'érection d'une église sous son vocable.

La nouvelle de la découverte se répandit promptement à Bari où elle causa une grande joie. Les journaux italiens en racontèrent les détails et l'archevêque, Mgr Pedicini, me disait en souriant : « Si vous demandiez maintenant aux chanoines de vous laisser ouvrir le tombeau de S. Nicolas, ils ne vous refuseraient pas. » — « Pourquoi pas ? lui répondis-je. On croit d'autant mieux qu'on a vu et franchement j'aimerais à constater *de visu* comment s'opère l'émission de la manne. Ce sera pour un autre voyage. »

Il fallait ensuite aviser à rendre à la caisse de la translation l'honneur qui lui revenait légitimement. Il fut convenu qu'on la tirerait du lieu obscur où elle gisait et que, pour la consolation des pèlerins, elle serait exposée dans l'église supérieure. La châsse de la Ste Crèche, à Rome, fut choisie pour modèle. Les trois planches de cèdre, suspendues par des chaînes dorées, seront enfermées dans une châsse en cristal et demeureront ainsi visibles aux yeux de tous. Puis, afin de perpétuer la mémoire de cette heureuse invention, j'écrivis cette inscription, qui sera gravée sur marbre et placée sous la châsse même :

1. « In un'urna di legno dorato racchiudesi quella specie di barile, dovei navigatori Baresi reposero le ossa del santo, durante la loro navigazione, affinche non si disperdesse il liquore che di continuo da quelle distillavasi. » (Bartolini, p. 14.)

2. En souvenir de la translation par mer du corps de S. Nicolas, tous les ans, le jour de l'Ascension, l'archevêque de Bari bénit solennellement la mer, à l'extrémité de la jetée, à l'endroit où l'on suppose que les saintes reliques abordèrent.

Quand on fait baiser la relique de S. Nicolas aux pèlerins, le chanoine officiant se sert de cette formule : « Per intercessionem sancti Patris nostri Nicolai liberet te Deus ab omni malo. Amen. »

HEIC. PIE. ADSERVANTVR
TRES. TABVLAE. SVPERSTITES
EX. CAPSELLA. LIGNEA
IN. QVA. OSSA. S. NICOLAI. EPISC.
A.NAVTIS. BAREN. DEPOSITA. SVNT
ANTE. EORVMDEM. PER. MANVS. VRBANI. PP. II
IN. BASILICAM. NOSTRAM. SOLEMNEM. TRANSLATIONEM.

QVAE. QVIDEM. A. RMO. CAPITVLO
ANNO. DOMINI. M. DCCC. LXXV
RITE. FVERVNT. RECOGNITAE
ET. MELIORI. MODO. EXPOSITAE
VT. AB. OMNIBVS. FIDE. INDVBIA
VIDERI. AC. COLI. VALEANT

XAV. BARBERIVS. DE. MONTE. ALTO
A. CVB. SSMI
GESTIENS. BARI. SCRIBEBAT
IN. MEMORIAM. TANTI. FACTI
A. SEIPSO. FELICITER. PROMOTI
DIE. XIII. IVLII

Quelques jours après, j'étais admis à l'audience de Pie IX, à qui je présentais, de la part du chapitre, une cassette artistement travaillée, qui contenait, dans une thèque en filigrane d'argent, un fragment de la *capsella* de cèdre, plus quatre ampoules, en cristal de Bohême, pleines de manne. Sa Sainteté écouta, avec un intérêt soutenu, le récit de la découverte, me chargea de transmettre ses remercîments aux chanoines et me dit sa dévotion pour la manne, dont Elle tenait toujours une ampoule dans son oratoire et qu'Elle distribuait aux serviteurs de son palais quand ils étaient malades. Non content de ce témoignage, qui fut encore, le lendemain, répété publiquement devant toute sa cour, le saint père répondit au chapitre la lettre suivante, que je me fais un devoir de reproduire textuellement (1), parce qu'elle forme pour ainsi dire l'authentique de la relique et qu'elle atteste hautement la piété du saint pape, qui compare cette invention à celles, opérées sous son pontificat, des corps des SS. Ambroise, Gervais et Protais à Milan, et des SS. Philippe et Jacques à Rome :

« PIUS PP. IX.

« Dilecte Fili, salutem et apostolicam benedictionem. Læto excepimus animo nuncium inventarum assium arculæ qua sacra celeberrimi Myrensis archiepiscopi lipsana, octo ferme ab hinc sæculis, Barium advecta fuerunt. Arbitrati enim sumus novum in fausta hac inventione dispicere pignus divinæ misericordiæ, quæ dum prius in Italia superiore protulit in lucem exuvias sanctissimi Mediolanensis archiepiscopi, deinde in media seu Romæ corpora sanctorum apostolorum Philippi et Jacobi, nunc demum in extrema memoriam excitat translationis ossium sancti Nicolai. Afflictis certe Ecclesiæ rebus, Sanctæ huic Sedi undique impetitæ, divexatæ religioni superna tantum virtute succurri potest, atqui hanc opem portendere non immerito fortasse putamus insolitos hujusmodi eventus a mira quadam adjunctorum coitione partos. Qui dum mortales cœlitum reliquias tamdiu abditas et frustra quæsitas periclitantibus nobis præsentes ostendunt, haud obscura voce monere videntur eorum nobis non deesse patrocinium et præsidium, quorum suffragio confidimus. Itaque nec unum spirituale pretium doni Nobis a te, nomine quoque istius illustris capituli, missi, nec sola peculiaris pietas qua sanctissimum Myrensem præsulem colimus, nec perspicuum dum taxat obsequii vestri et devotionis argumentum munere significatum hoc Nobis acceptissimum fuit et jucundissimum, sed spes etiam non remoti cœlestis auxilii cujus auspicium in ipso delitescere duximus. Utinam omen confirmet Omnipotens populique sui misertus iram avertat ab eo et flagella ipsi adhuc incutienda retrahat ac præsertim corruptionem cohibeat latius in dies ubique serpentem et grassantem. Interim auspex tanti favoris sit vobis Apostolica benedictio quam grati animi Nostri et paternæ benevolentiæ testem tibi, Dilecte Fili et capitulo isti toti peramanter impertimus.

« Datum Romæ apud S. Petrum die 2 Septembris anno 1875, pontificatus Nostri anno tricesimo.

« Pius pp. IX.

1. En même temps, Sa Sainteté, par une attention des plus délicates, me faisait expédier le bref apostolique qui me nommait *prélat de sa Maison*, qui est le degré le plus élevé de la prélature romaine : j'étais camérier d'honneur depuis 1869.

« *Dilecto filio Dominico de Vincentiis, Canonico ordinario locumtenenti in basilica palatina S. Nicolai Bariensis.— Barium.*»

## VII. Le maître autel.

L'AUTEL fait face à l'abside, qui a gardé quelques débris de son pavage primitif, du XI^e siècle, en mosaïque de pierres dures. Il est particulièrement beau à voir avec son revêtement d'argent, en fort relief, qui raconte les traits principaux de la vie de S. Nicolas. Sur le tabernacle se dresse le buste, de grandeur naturelle, du saint patron, aussi en argent massif. Sur les gradins, encore d'argent, sont échelonnés vingt-quatre chandeliers, entremêlés de reliquaires, le tout du même métal. La voûte elle-même est couverte d'un plafond d'argent, où l'on observe le Père éternel, bénissant et entouré d'anges. Un tel ensemble est vraiment splendide et fait le plus grand honneur aux artistes du XVII^e siècle.

Les *ex-voto* sont pendus tout autour de l'autel, fixés aux colonnes. Parmi eux, j'ai distingué de petits enfants d'argent, tout nus, en mémoire de l'heureuse délivrance des reines de Naples, à l'époque moderne.

C'est sur cet autel, réservé au chapitre et aux personnages marquants, que j'ai célébré solennellement, assisté des chapelains de la basilique et paré des plus beaux ornements.

L'autel, érigé par les soins du prieur Pallavicini, porte, en deux endroits, sa date de confection, qui est l'an 1684. Voici les deux inscriptions qui l'attestent. La première mentionne Dominique Marinelli comme l'auteur de ce don vraiment magnifique. Le latin en est très incorrect et il est facile de rétablir l'altération notable que j'impute au graveur, s'il faut lire *prædictum altare fecit fieri.*

MAGNIFICVS DOMINICI MARINELLI PREDICTI ALTARI E. E. C I. D. D. CLXXX IV.

Plus loin, on voit encore le nom de Dominique Marinelli, mais ajouté à celui d'Antoine Avitabile, de Naples. Là aussi je constate des fautes grossières qu'il suffit d'indiquer.

AC MAGNIFICI DOMINICVS MARINELLI ET ANEONIVS. AVITABILIS NEAPOLITANI. FIERI. FECIT.

A. D. CI. D. C LXXXIV

Au seuil même des battants des volets sont d'autres lettres, en certaine quantité, auxquelles je ne trouve aucun sens (1) et que cependant je ne négligerai pas, car un jour peut-être il se trouvera quelqu'un qui les interprétera. Les voici telles qu'elles ont été relevées à mon intention par un des chapelains de la basilique, que je remercie ici volontiers de sa complaisance.

En haut sur trois lignes.

GSMIIGATPPAICIDMSEOEPLMDNIPERDMGMVAM
MPDTLCDMPPDIVEIMVVSSOPICMIIMIQVSVCIPD
MPASTLCCLSSEPMEDE.

TESBEPMEGSAQPIMGEEPCLMCPCSMACVEMAIPNU
PSATPPVEPLEGIMIGEMEELPPDIEMECMPLMGPE
IQSFATGNQVQPDSDTSSAESCL.

ASCDGIETPECCGMISGPHEPDTMIDBOODTSATGDH
QHEMPAAMIFOPDVEPEDAGEPDORDCEDTDSSE
CHBEEBSAPDVMESACLAATMGA.

| Au côté droit : | Au côté gauche : |
|---|---|
| PPGM | EADQ |
| VNVF | IVEM |
| MAIM | SECE |
| EDLA | CCAC |
| CMDI | DTLS |
| CRPP | MNEP |
| BLVM | MNSB |
| DTIN | AIMS |
| INPI | SQLC |
| VDMD | QINC |
| PITD | ACIV |
| DTDE | GSAD |
| RACI | OATP |
| SEPV | PCAD |
| SPAL | GRNT |
| GMIC | PAMI |
| EQVR | HDDS |
| DMNF | PIAP |

En bas sur trois lignes:

QSCTIMCEVIMCAVEFCTPEPIAPMMTQCTEPLSMCC
RSASMGIQPACITGADAAIMNNNMACCLSPCETDP
PADMITQE DOMCI VPI.

1. J'ai cité dans le *Bulletin monumental*, t. XLIII, p. 396, une inscription analogue, gravée à la fin du XVI^e siècle, sous le pied d'un reliquaire, au palais Altemps, à Rome.

MSIQ. PEPA. M. P. RAMDIQPPCDA. MAR. C. C. I. I.
SHAIV. E. C. QDBAMNEMLDSMDIIQI. MRNCC
EFGDC. C. DCFDMEDGELT. PMNMCESNIL.....
GLAM. RAD, CG. E. M. SAL. SDMEPPEN..

L'ouverture, pratiquée dans le marbre qui clôt le tombeau, est fermée par un épais disque d'argent, monté sur charnière, en sorte qu'on peut le faire manœuvrer sans le détacher de la table à laquelle il adhère.

Des deux côtés il représente S. Nicolas, à mi-corps, vêtu à l'orientale. Autour court cette légende, un peu mutilée par le maniement incessant du disque, mais dont le sens est très clair :

✠ ORA PRO NOBIS BEATE (*Vicolae, ut digni efficia*) MVR PROMISSIONE CRISTI.

Les beaux caractères d'écriture onciale permettent de faire remonter ce disque remarquable à la fin du XI^e siècle et au pontificat d'Urbain II, c'est-à-dire à l'époque même de la consécration de l'autel. Un si notable spécimen de la numismatique du temps ne peut rester enfoui en ce lieu, où peu de personnes peuvent le voir. J'ai donc demandé au chapitre qu'il veuille bien en faire faire un semblable pour clore l'orifice de la tombe et placer celui-ci, comme il en est digne, dans le trésor même, avec les autres richesses de la basilique.

Bari vit de traditions. Quand l'autel d'argent qu'observa et nota Languerant au XV^e siècle, fut renouvelé au XVII^e, l'on fit exactement ce qu'il y avait là auparavant, à savoir un revêtement complet, une statue du saint et des chandeliers. J'ai noté dans les archives deux textes importants qui doivent être d'autant mieux cités qu'ils donnent les noms de deux orfèvres de Naples au XV^e siècle.

Le 17 juin 1449, maître François la Parelo, ou la Parelle, nom d'origine française, fut chargé de *blanchir* la grande image d'argent, sise derrière le maître autel de la crypte, et les chandeliers, également d'argent, qui l'accompagnaient ; peut-être n'y en avait-il que deux, suivant l'usage liturgique d'alors. On remarquera *cona* pour *icona* (1) ; Du Cange en cite deux exemples du XIV^e siècle (1).

*Die* XVIJ° *junii*, XII *ind., dealbata est cona magna argentea retro altare majore inferioris (ecclesiæ) posita et candelæ argenteæ per magistrum Franciscum la Parelum de Neapoli* M CCCC XLVIIIJ

Le 22 mai 1485, maître Jacques accomplissait le même travail sur la grande image : *Die* IIJ *maij* M° CCCCLXXXV. *ind. tercia, dealbata est predicta cona tantum per magistrum Jacobum arificem.* » *Arificem* est ici pour *aurificem.*

Le cardinal Bartolini (pp. 12-13) s'exprime ainsi au sujet de cet autel : « Urosius, roi de Serbie et des Bulgares (2) appelé par les Slaves *Milutino* et aussi le *Saint*, à cause des nombreux monastères qu'il avait fondés dans son royaume, se trouvant, en 1318, en butte à des soulèvements intérieurs et à des guerres extérieures avec Charles, roi de Hongrie, eut recours, quoique schismatique, à S. Nicolas, envers qui sa nation nourrissait une dévotion particulière. L'année suivante, 1319, il ordonna à d'habiles artistes, qui, sans doute, étaient deux byzantins travaillant en Italie, une riche couverture d'argent pour enceindre tout l'autel, ainsi qu'une voûte qui devait servir de baldaquin.

« Ce travail aura été décoré de ciselures, d'émaux et de gemmes enchâssées dans le style byzantin, comme la fameuse *pala d'oro* de la basilique de St-Marc à Venise, qui sert de diptyque à l'autel, ou comme le *pa-*

1. *Icona* est le terme primitif. L'inventaire de S. Pierre de Rome, en 1400, le répète jusqu'à trente fois : neuf fois il est écrit *ichona*. Muntz et Frothingham, *Il tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal III al XV secolo*, Rome, 1883, in-8°, pp. 111-112). Ses diminitifs sont *cona* et *conetta (Ibid.*, pp. 53, 70, 85, 88, 89, 98). L'inventaire du cardinal d'Estouteville (1483) donne *cuetta* et *cuetta*. Muntz, *Les arts à la cour des papes*, t. III, pp. 286, 290, 291, 292.

Le latin *icona* se traduit en italien *ancona*, qui signifie l'*image d'un retable* et, par extension, le *retable* lui-même.

1. « Pro duobus filis de paternostris de curallo et duobus filis de paternostris de vitro et una cona de plumbo. » — « Item pro factura cujusdam conæ de mandato Domini » (*Hist. du Dauphiné*, t. II, pp. 179 et 279.)

2. « Urosius régnait en Serbie conjointement avec son frère Étienne Diagutino, quand Nicolas IV écrivit à leur mère pour les inviter à abjurer le schisme. Il leur donne le titre de roi (Raynaldi, *ad ann.* 1318, 1320, 1323). Le même Urosius avait promis par lettre à Benoît XI qu'il embrasserait la foi romaine, mais il ne tint sa parole qu'en 1320, lorsque, vaincu par le roi Charles et devenu son tributaire, il abjura le schisme et se fit catholique. (Raynaldi, *ad hunc annum.*) Ce prince eut plusieurs femmes : une s'appelait Hélène, c'est celle qui est représentée sur le grand tableau de St-Nicolas. Il mourut au mois de novembre de l'an 1323, au rapport de Michas Madia, auteur contemporain (*in hist.*, chap. 16) » (Bartolini, p. 12).

*liotto* donné par Grégoire XII qui le recouvre. Dans l'intérieur de la porte par laquelle on pénètre jusqu'au trou circulaire, on voit une large bande d'argent, noircie par la fumée de l'encens et des cierges, où on lit en caractères demi-lombards cette inscription qui rappelle le riche don du roi Urosius : *Anno Domini millesimo trecentesimo decimo nono, mense junii, secunda indictione, Urosius, rex Rasiæ, Edioclia, Albaniæ, Bulgariæ et totius marittimæ de culfo Adriæ, a mari usque ad flumen Danubii magni, præsens opus altaris, iconem magnam argenteam, coperturam tribunalem supra hoc altare de argento, lampades et candelabra magna de argento fieri fecit, ad honorem Dei ac beatissimi Nicolai, ejus obrado adstante de cetera filio de Sistava fideli et experto a prædicto rege supradicto opere deputato. Et nos Rogerius de Juria protomagister et Robertus de Barolo magister in omnibus præfatis, opus de prædicto mense junii incæpimus et per totum mensem martii anni sequentis tertia indictione fideliter complevimus.* Ce précieux document rappelle les diverses parties de l'ouvrage, le nom des artistes *Rogerio de Juria* (1) et *Roberto de Barolo*, le député du roi présidant au travail dont le nom semble celui d'un bulgare, et le court espace de temps, six mois, qui y fut employé. Il y est fait mention encore d'une grande icone ou image d'argent, qui est sans doute le beau tableau qu'on voit présentement dans le trésor et qui, à l'origine, comme le mentionne l'inscription, était placé sur l'autel de S. Nicolas. »

Ce retable a seul survécu (2); les lampes, les chandeliers, l'autel, la voûte et l'inscription commémorative ont disparu, sans laisser d'autre trace que le souvenir que leur a consacré le P. Beatillo en sauvant l'épigraphe de l'oubli. Peut-être est-ce elle que l'artiste du XVII^e siècle a cherché à reproduire : alors il serait évident qu'il n'avait pas su la déchiffrer.

1. Je ferai observer qu'on peut lire aussi *Ivria :* ce nom de lieu est à chercher.

2. Les deux textes cités, le premier surtout, sont difficiles à concilier avec le récit de Languerant, qui, à la même époque, déclare avoir vu ce retable dans l'église supérieure, accolé au transept méridional, là même où les parents de S. Nicolas de Tolentin vinrent, dit-on, demander la naissance d'un fils.

## VIII. Les reliques de St-Nicolas.

En regardant par l'ouverture de la dalle, on ne parvient pas à plonger jusqu'au fond du sarcophage dans lequel sont couchés les ossements, mais on distingue, en face, à une des parois, un fémur (1) scellé au marbre avec un crampon d'argent par Urbain II lui-même, dit-on. L'orifice de la dalle (2) est humide, les parois suintent également, et sur l'ossement on voit très distinctement perler les gouttelettes de manne qui se détachent peu à peu.

Je vais rechercher quels ossements de saint Nicolas se rencontrent ailleurs L'église de St-Nicolas *in carcere*, à Rome, possède un bras.

Le comte Riant, dans son curieux travail: *Des dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle*, enregistre comme transportées de Bucoléon à l'abbaye de Corbie, en 1203 : « *Dens et de capillis S. Nicolai* » (p. 184), relique qui existe encore ; de Ste-Sophie, à la cathédrale d'Halberstadt, qui le conserve toujours depuis 1206, « un doigt de S. Nicolas » (p. 192) ; de Ste-Marie-Évergète à Gembloux, en 1215, le « doigt triomphal de S. Nicolas » (p. 196) : *digitum piissimi et gloriosi confessoris sancti Nicolai, quem christianissimus imperator Constantinopolitanus, ad prelium contra inimicos suos preliaturus, ante se deferri fecit, fiduciam habens cum effectu quod meritis ejusdem confessoris triumphator existeret* (*Exuv. sacr. Const.*, II, 100); de Bucoléon à St-Jean-des-Vignes, près Soissons, où il fut brûlé au XVI^e siècle, un « fragment du bras de S. Nicolas » (p. 196) : *una magna pars de brachio sancti Nicolai gloriosissimi confessoris*, dit l'authentique (*Exuv. sacr. Const.*, II, 61) ; de St-Georges de Mangana, au Mont-St-Quentin en 1207, une « dent de S. Nicolas » (p. 202), qui a disparu ; enfin, de Bucoléon, à St-Vincent-au-Bois, en 1212, un « doigt de S. Nicolas » (p. 202), dont on a perdu la trace. (V. *Mém. de la Soc. des*

1. Le cardinal Bartolini dit : *L'osso grande della tibia, che apparisce ancor vivido* (p. 12).

2. Cette dalle en recouvre deux autres : la dernière sert de couvercle au sarcophage (Bartolini, p. 11).

*Antiq. de France*, t. XXXVI.) Dans les *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ* (I, 124) est citée une relique de S. Nicolas apportée par l'abbé Gunther à son abbaye de Pairis : *Item S. Nicolai episcopi*, et une relique non spécifiée à l'abbaye de Clairvaux, *S. Nicholai episcopi.* (Ibid., II, 196.)

Le cardinal Orsini, archevêque de Bénévent, constatait en 1723, dans son inventaire des reliques, inséré au *Synodicon diœcesanum*, les reliques suivantes de S. Nicolas : à la cathédrale, un *pezzo d'osso* (p. 617) ; à San Spirito, *ceneri confuse* (p. 620) ; à Ste-Sophie, *piu pezzi d'ossa, frammenti* (p. 624) ; à Ceppaloni, *alcuni frammenti con polvere uniti* (p. 640) ; à Paduli, *un pezzetto d'osso* (p. 666).

On lit dans l'*Inventaire de la cathédrale de Laon*, en 1523 : *Quinta (imago) est argentea deaurata, minor ceteris, tenens feretrum in manibus et habet parvulam tabulam appensam in qua id scriptum est : Os brachii sancti Nicolai.*

Le Père Gonzaga indique, en 1587, au couvent des Franciscains de l'Alverne : *ex ossibus sanctorum... Nicolai.* (*De orig. relig. franc.*, p. 240.)

La *Revue de l'Art chrétien*, t. XXVI, p. 12, dit que « l'église d'Aarhuus (Norwège) prétendait posséder des reliques insignes » de S. Nicolas.

« D. Thomas de Pirisy, grand prieur de Corbie, fit faire une nouvelle châsse en forme de fenêtre, dans laquelle il mit le doigt de S. Nicolas l'an 1333, comme on le voit par une inscription. Le grand prieur y est représenté à genoux, recevant la bénédiction de son abbé. Cette relique était auparavant dans un doigt d'argent soutenu par deux anges. » (Dusevel, *Histoire abrégée du trésor de l'abbaye royale de St-Pierre de Corbie*, page 32.)

Un anneau fut mis au doigt du bras de S. Nicolas, à St-Nicolas d'Angers. (Voir le testament de Jeanne de Laval, apud de Quatrebarbes, *Œuvres de René d'Anjou*, t. I, pp. 109-110.)

M. Bretagne a publié à Nancy, en 1873, une brochure intitulée : *Le reliquaire de S. Nicolas de Port.* Ce reliquaire, qui n'existe plus, datait du XV^e siècle : il avait la forme d'un bras et renfermait un bras du saint évêque.

« Item, en l'église de monseigneur saint Nicolas (à Venise) est le bourdon de saint Nicolas. » (*Voyage du baron d'Anglure*, 1395, édition Michon) ; « Item ung de ses gros dens ; item ung de ses dois. » (p. 29.)

« Item, un autre reliquière tout doré, dont la hente est faicte en guise d'un arbre et sied sur une tournelle et au-dessus a un cristal tout rond, enchâssé en argent et où derrière a un *Agnus Dei* et dedens a de la chemise S. Nicolas. » (*Inv. du S. Sépulcre de Paris*, 1379, n° 82.)

## IX. Les leçons du bréviaire.

La translation de S. Nicolas et l'érection de son église sont racontées sommairement dans les *Officia propria SS. pro diœcesi Barensi approbata.* Je tiens à donner ici cet extrait :

« Anno reparatæ salutis 1087, nautæ quidam Barenses S. Nicolai corpus e Myra Barium transtulerunt, cum Bariensi ecclesiæ Urso archiepiscopus præesset. Ad littus appulerunt VII idus majas, et Eliæ abbati cœnobii S. Benedicti, quod supra portum situm est, sacrum depositum custodiendum tradiderunt. Paucis post diebus ex ecclesia S. Benedicti venerandæ reliquiæ in curiam seu curtem transferuntur, quæ Catapani dicebatur, jam a Roberto Guiscardo Ursoni archiepiscopo donatam, ibique in ecclesia S. Stephani protomartyris ab ipso archiepiscopo paulo ante erecta, nautis cunctisque civibus petentibus, reverenter collocantur.

« Propriam deinde basilicam S. Nicolao ceperunt sanctumque corpus et oblationes fidelium et opus basilicæ abbati Eliæ commiserunt ipsumque præpositum, consensu archiepiscopi et favore omnium, super omnibus quæ agenda erant constituerunt.

« Ursoni vita functo abbas Elias successit, qui S. Nicolai ecclesiam a se inceptam quantocius absolvendam imprimis curavit, reditibusque auxit necnon ædes hospitibus excipiendis prope basilicam erexit. Papa vero Urbanus II, qui Barium tunc temporis venerat, contra morem Romanæ et Apostolicæ Ecclesiæ abbatem Eliam in sede propria consecravit et magna undique convenientis populi frequentia ac lætitia, S. Nicolai reliquias in locum jam parati aditi intulit sub ara nempe ipsi beato Nicolao dicata ; eoque adhuc loco thesaurus sane pretiosissimus conditus manet.

Perennis autem liquor, qui vulgo *manna* appellatur, ex ossibus S. Thaumaturgi mirabiliter fluit morbisque præsertim curandis a Christi fidelibus adhibetur atque vera fide sumentibus et levamen et salutem conferre longa sæculorum experientia comprobavit (1). »

Par reconnaissance, le peuple a, depuis lors, nommé à Bari S. Nicolas *le saint tutélaire*, comme à Padoue, S. Antoine est le *saint* par excellence. Ces appellations emphatiques attestent la foi des fidèles.

Le 8 avril 1868, la sacrée Congrégation des Rites a approuvé pour l'église de Candé, au diocèse d'Angers, les trois leçons suivantes, déjà approuvées, dit le décret, le 16 juillet 1757 par la même Congrégation. Ce texte nouveau devait être rapproché du précédent.

« In 2 Nocturno. — *Lectio* 4. Cum Barenses quidam negotiationis causa partes peterent transmarinas, et ad portum Antiochiæ in Syria pervenissent, contigit eos ibi navem venetam invenire, cujus nautæ de transferendo corpore beati Nicolai Venetias conferebant. Quod prædicti Barenses animadvertentes, de translatione hujusmodi fienda Barium, collatione sedula tractare cœperunt. Et ne cunctando ac consilia protelando, proposito fraudarentur, judicaverunt, suspenso consilio, audacia opus esse.

« *Lectio* 5. Ad oras igitur Myrenses secundis feruntur ventis, ac monasterium protinus adeuntes, quod non longe a porta Myrææ civitatis distabat, ubi corpus beati Nicolai sepultum jacere fama publica referebat, quosdam monachos invenerunt, a quibus nihil suspicantibus de temeraria violatione sepulchri, certificati de tumulo, tumbam sacram adeunt et confringunt ; ex qua tanta subito prodiit fragrantia, ut non sepulchrum, sed cellam videretur aromatum patuisse.

« *Lectio* 6. Remoto vero lapide, qui superpositus erat tumbæ, sacras reliquias manibus contrectare præsumunt. Ex quibus tanta saluberrimi liquoris manaverat copia, ut introgressi exirent genu tenus madefacti. Raptim igitur sacrosanctas reliquias colligentes involvunt linteis, et sepulchrum vacuum ossibus relinquentes, ad mare illico sunt reversi, et tendentes ad naves sacrum corpus recondunt in capsella lignea panno cerato peroptime colligata ; prædictum autem corpus absque diminutione aliqua transtulerunt Barium, ubi integre quiescit. Ex cujus tumba indesinenter oleum manat, quod languidos cunctos sanat. »

1. Bari, 1870, in-8°, p. 201.

## X. Un récit de voyageur au XVe siècle.

GEORGES Languerant, riche flamand, visita St-Nicolas de Bari au XVe siècle. Voici ce qu'il en raconte ; pour plus de clarté, j'accompagnerai son récit d'un commentaire. « L'église de St-Nicolas de Bar est fort somptueuse, dont à l'entrée de lad. église, au portail, yl y a la figure d'un beuf taillé en pierre. »

Je pense que le pèlerin fait allusion aux deux hippopotames qui flanquent la porte principale.

« Dedens lad. église, à la bonne main, sur le costé du cœur, il y a ung S. Nicolas en paincture, lequel est sur toille et est la figure dud. saint morienne, car ycelluy St, en son vivant, estoit tel. »

Le voyageur doit faire allusion au tableau de S. Nicolas, qui est actuellement dans le trésor et qui fut, pendant un temps, dans le transept méridional. La tradition le place, effectivement, en dehors du chœur, à main droite, relativement au spectateur. Il est au moins fort douteux que S. Nicolas fût mulâtre ; cette opinion a pu résulter de son tableau, qui, à la manière byzantine, fait les carnations d'un bistre plus ou moins foncé. Que la peinture soit sur toile, ce serait difficile à vérifier, mais j'ai cité ailleurs, à Rome et à Anagni, aux XIIIe et XIVe siècles, des tableaux ainsi façonnés à l'aide d'une toile collée sur un panneau et recouverte d'un mastic (1).

« Et quand led. St fut, là endroit, amenez par deux beufz, comme l'histoire le porte, on dit que lad. paincture fut amenée sur le char avec led. corps St et le pilier. »

Le corps de St Nicolas aurait donc été transporté sur un char traîné par des bœufs du port à l'église bénédictine de St-Étienne, où il attendit l'achèvement de la basilique (2). Je n'ai point à contredire cette *histoire*, que je n'ai point trouvée enregistrée ailleurs, mais je crois que la légende est venue après coup, pour expliquer les deux animaux sculptés à la façade, que le cardinal Bartolini nomme aussi *bovi* (p. 26).

Le tableau est, à mon avis, d'une date

1. *La cathédr. d'Anagni*, p. 36.
2. Abbrescia, p. 29.

postérieure à la translation opérée au XI^e siècle, comme je le prouverai plus tard.

« C'est une fort belle église, car elle est assise sur la fachon et manière de l'église de S. Jehan, en la ville de Gand. »

L'archéologie n'existant pas encore, Languerant ne pouvait mieux préciser la physionomie générale de l'église de Bari qu'en la comparant à un édifice de son pays. C'est aux Belges à nous dire s'il a rencontré juste (1).

« Car, sur cescun costé du cœur, il y a deux montées de pierres, lesquelles sont fort somptueuses et larges, pour descendre bien aise iiij personnes de front à chalcune et sont de marbre blanc et sont apoiés aussy de lad. pierre et y a XXI degrés pour descendre jusques à l'huis dud. cœur, lequel est desoubz le principal cœur et puis on en descend environ v : adonc on est en la propre place où repose le corps dud. S. Nicolas, le glorieux confès, dont yl appert qu'il y a ensamble par cescune montée XXVI degrés. »

Comme au XV^e siècle, on descend encore par deux larges escaliers, à la crypte, qui est placée *sous le chœur principal* et fermée par deux *huis*. Je n'ai point compté le nombre des degrés, mais il n'a pas dû varier notablement depuis le XV^e siècle ; en l'indiquant, Languerant n'a d'autre but que de montrer la profondeur de la crypte.

« Led. cœur est fort beau et grand et assès sur la fachon du cœur de bas, comme dict est, de l'église S. Jehan en la ville de Gand, voire sans avoir issue sur rue ; car le cœur de l'église dud. Gand a yssue sur rue et ced. cœur n'a yssue sinon en lad. église. »

Le chœur supérieur est très vaste, puisqu'il embrasse l'abside et le transept ; en bas, il est au contraire plus restreint et l'autel se présente immédiatement après l'abside : il est précédé d'un espace assez étroit, clos par une balustrade. Mais cette disposition peut être moderne.

La crypte n'a pas, comme à Gand, de sortie au dehors ; ses ouvertures donnent exclusivement sur l'église.

« Nous venus embas, on nous monstra ung pilier, lequel est rouge, lequel je tiengz estre de paincture et dict on qu'il fut amené, comme dict est, avec led. corps et drap, lequel est en paincture, par les beufz miraculeusement en lad. église. Lequel est enclos de fer et y a ung huis pour entrer dedens. »

Le pilier est toujours à la même place, environné d'une grille de fer, peu élégante. C'est bien du marbre, une brèche rouge. Quelle drôle d'idée de le supposer peint ! Vient-il d'Orient ? Je n'en ai aucune preuve ; toujours est-il qu'il ne doit pas compter parmi les marbres que les Romains tiraient de cette contrée. Il est probablement d'extraction italienne ; la carrière primitive pourrait être recherchée. J'ai vu des brèches rouges à Spello et Spolète : le chemin de fer traverse des gisements considérables de ce marbre.

« Et dict on que une personne quy serait en pechez mortel n'y polvoit entrer ; mais je n'y entrai pas. Lequel pilier est emmy lad. place sur la bonne main. »

Ce pilier est, au milieu de la crypte, à main droite ; sa grille le serre de si près qu'il serait difficile d'entrer dans cette enceinte.

« Emmy lad. place, là est l'autel dud. S. Nicolas ens, auquel autel le corps du glorieux St est et est led. autel enclos de fer, comme en l'église St-Géry en Valenchiennes, l'autel St-Roch. »

Nouveau terme de comparaison avec une église de la Flandre. On peut se faire une idée de la clôture de fer par le grillage du XIII^e siècle que l'on voit à Assise, dans l'église St-François et, à Rome, à l'oratoire du Saint des Saints.

« Et entre le fer et led. autel, sur la main gauche, yl il a ainssy comme des basses

1. M. L. Cloquet veut bien m'écrire à ce propos : « La comparaison que Languerant établit entre l'église de Bari et celle de St-Jean, à Gand, se rapporte à la crypte. Celle de Gand est toutefois postérieure à celle de Bari, mais probablement d'une disposition fort analogue. L'église de St-Jean (Baptiste) de Gand, n'est autre que la cathédrale de St-Bavon ; elle a changé de vocable depuis qu'en 1539 l'antique abbaye de St-Bavon, détruite par Charles Quint, fut sécularisée et transférée à St-Jean avec son chapitre. » Le même archéologue, dans une brochure intitulée : *L'excursion de la Gilde en 1875*, Bruges, 1877, in-4°, pp. 8-12, décrit en détail l'église de St-Bavon, qui « a subi des transformations nombreuses..... de la primitive chapelle de St-Jean, fondée au X^e siècle, il n'est plus resté de traces. Elle fut reconstruite dans le cours du XIII^e siècle, de 1228 à 1276. C'est alors que fut bâti le chœur actuel, ainsi que la crypte, cette magnifique église souterraine, avec ses voûtes imposantes : elle seule a été conservée à peu près intacte. »

formes et par devant ung bas estapleau, pour y asseoir iij ou iiij presbstres ; auquel lieu on y chante vespres et grande messe. »

Les stalles, fort peu nombreuses, vu le peu d'espace, sont munies en avant de banquettes pour les chapelains ; c'est là que se chantent les offices.

Le reste du texte se réfère à l'autel et à la manne. L'autel est recouvert d'argent et creux : les deux volets, qui permettent de voir à l'intérieur, ne se ferment pas à clef. On a alors sous les yeux, à *terre*, c'est-à-dire au ras du sol, un trou clos par un couvercle de laiton, marqué d'un Christ en croix, ce que contredit formellement le grand disque d'argent que j'ai trouvé à cette place et qui remonte au pontificat d'Urbain II: « Led. autel est garny d'argent tout authour et, par devant, y a comme deux feuilletz, lesquelz ne ferment à la clef. Et quand les deux feuilletz sont ouvertz, on œuvre encoire par terre comme une grande sallière dont le couvercle est de layton, ouquel y a ung crucifix. »

Par le trou que forme ce *couvercle*, on regarde au dedans de la tombe, qui demeure obscure tant qu'on n'y descend pas une lumière. « Et par led. trou ou pertuis, lequel est environ aussy grand comme ma paulme, je regarday comme pour cuidier voir led. corpz du glorieux S. Nicolas ; mais on n'y percoipt riens, sy non quand on descend de la chandelle. Alors on percoipt tout embas ainsy comme une lampe rendant grand clareté, laquelle est plaine d'huylle. » Ce dernier passage n'est pas précisément clair. Comment se fait-il qu'on ne voie pas dans le tombeau, puisque au fond il y a comme une lampe qui éclaire ? Si elle luit si vivement, pourquoi sa clarté ne monte-t-elle pas jusqu'à l'orifice supérieur ? Puis est-ce bien une lampe ? En disant *comme une lampe*, le voyageur semble apposer une restriction à sa pensée. Et s'il n'y a pas de lampe, qu'est-ce qui brille ainsi ?

Cette huile, dite manne, se distribuait alors dans de petites fioles. Languerant en eut trois pour sa part, mais son compagnon en reçut douze de l'évêque.

« Et la dessoubz est le corps dud. S. Nicolas, lequel rend lad. huylle, laquelle s'appelle manne, de laquelle on en donne à cescun pèlerin une ampoulette, dont, pour ma part, je trouvay la manière d'en avoir trois. Et après, Mons. de Reubempret et moy allasmes par devers l'évesque, à cause de ce que led. S^r ne scavoit pas ung mot de latin et fis tant auprès dud. évesque que led. S^r de Reubempret en eult XII ampoullettes, pour sa part, de lad. manne. On m'en donna tant sur mes jeulx comme sur mes bagues, lesquelles j'avoys rapporté de Hiérusalem et aussy aux aultres comme est la coustume. La table d'autel, là où repose le corps dud. S. Nicolas, est toute d'argent (1). »

Ainsi c'était donc la *coutume*, outre l'*ampoulette* que chacun emportait, de faire oindre de cette huile les objets de piété que l'on avait avec soi. Je ne sache pas que ce pieux usage ait persévéré jusqu'à nos jours.

## XI. La manne de S. Nicolas.

La manne coulait à Myre comme à Bari, avant la translation du corps, qui, selon Jacques de Voragine, baignait dans l'huile à la tête, dans l'eau aux pieds : *Qui dum sepultus fuisset in tumba marmorea, a capite fons olei et a pedibus fons aquæ profluxit et usque hodie ex ejus membris sacrum resudat oleum valens in salutem multorum* (2).

Le jésuite Beatillo, en 1620, dans un ouvrage spécial sur la manne, relate cette double émission odorante : *Effluere duos liquores, alterum ex parte capitis sub olei specie, alterum ex parte pedum sub aquæ forma, utrumque suavis odoris et contra quoscumque morbos, ut experientia comprobavit, mirabiliter efficacem.*

Aussi voit-on à Myre les deux prêtres Loup et Grimoald, préposés à la garde du tombeau, remplir « une ampoule de la liqueur sacrée et la placer sur une colonne (3) » et le jeune Matthias, qui enleva le corps, plonger la main dans le sépulcre qu'il trouva « plein de manne jusqu'à la moitié (4), » puis s'y enfoncer tout entier et en

1. *Annal. archéolog.*, t. XXII, pp. 139-140.
2. *Leg. aur.*, édit. Grœss, p. 26.
3. Abbrescia, p. 24.
4. *Ibid.*, p. 25.

sortir « ruisselant de la manne précieuse (1) ». Ainsi l'ont raconté l'archidiacre Jean et le moine Nicéphore : *Idem vero juvenis immittens manum primoque liquorem attingens sensit esse valde copiosum ita ut urna eadem, quæ non parva erat, quasi usque ad medium plena esse videbatur, quo ingresso submergens suas in oleo palmas, repperit reliquias sanctas natantes, therebinthi omnem suavitatem vincentes.*

S. Méthode, patriarche de Constantinople, qui mourut en 847, atteste le miracle de la manne : *Venerabile ejus corpus, unguento et virtutum fragrantia delibutum, qua in ecclesia est tumulatum, illico manavit unguentum, suavem odorem spirans. Quod ab omni quidem adversa et corruptrice potestate defendit, præbet vero salutarem et vivificam medicinam, in gloriam glorificantis eum veri Dei nostri* Jesu-Christi.

Dans la seconde *Novelle*, l'empereur Emmanuel Comnène a un mot sur la manne qui coule parfumée : *In honorem miraculi celebris unguentoque scaturientis Nicolai.*

Ferrand a donc eu raison d'affirmer que cette huile, qui redonne la santé (2), est célèbre dans le monde entier: *Celeberrima est toto orbe christiano jactata salutiferæ illius aquæ fama, quæ a sacrosanctis beati Nicolai Myrensis episcopi pignoribus continenti scaturigine dimanat.*

Dans le propre de la collégiale, il y a trois offices de S. Nicolas, patron de la ville et de la province de Bari. L'addition au Missel porte pour titre : *Missæ S. Nicolai Magni, episcopi et confessoris, principis patroni civitatis et provinciæ Barii, quæ in ejus regali ecclesia Bariensi celebrantur.*

La fête se célèbre le 6 décembre, la translation le 9 mai et le patronage le 31 du même mois. A chacune des trois messes propres, il est fait allusion au prodige de la manne.

Le 9 décembre, le verset alléluiatique est ainsi conçu : *Tumba ista sancti Nicolai sacrum resudat oleum, quod ægros sanat.* La séquence(1) y revient dans trois strophes, en y associant le souvenir de Ste Madeleine: il est facile d'en comprendre la raison après ce que j'ai dit de ses reliques.

« Ex ipsius urna manat
Quæ frequenter ægros sanat
Unctionis copia.

« Magdalena, quæ respersit
Christi pedes et detersit
Suas culpas, unctio,

« Illa nobis impetretur
Per hoc manna, quod donetur
Criminum compunctio. »

Au 9 mai, une strophe de la séquence fait allusion à la manne :

« Ab ossium fragrantia
A fontis redundantia
Hoc miror confirmatum. »

A la messe votive, pendant l'année, on répète à l'*Alleluia* le verset du 9 décembre *Tumba ista.*

L'art, qui traduit aux yeux les textes liturgiques autrefois si populaires, n'a pas oublié l'huile de S. Nicolas. On peut voir à ce sujet, dans le grand ouvrage des PP. Martin et Cahier, *Les Vitraux de Bourges*, le médaillon, reproduit planche XXVII fig. K et expliqué au paragraphe 209, page 300, note 2 ; le vitrail de St-Nicolas date du XIII^e siècle.

Honorius d'Autun, dans son *Speculum Ecclesiæ* (1531, fol. 290 et suiv.) a inséré un *Sermo de S. Nicolao*, qui parle de la manne avec quelque détail. On y relève ces trois faits : que l'huile est suée par le marbre de la tombe, non par les ossements ; que les personnes débiles en font des onctions qui leur rendent instantanément la santé ;

1. *Ibid.* p. 26.

2. « Lors de sa fête, au mois de mai, la foule innombrable des pèlerins se dispute la manne miraculeuse distillée de son corps (St-Nicolas, à Bari), qui devient une matière d'exportation recherchée par l'Espagne et par la Russie même. Je ne veux point ici approfondir la cause de cette abondante secrétion, qui peut être fort respectable au fond, mais dont l'abus, tout au moins, était déjà blâmé, il y a plus de deux siècles, par le sévère Bellarmin (Bartoli, *Vita del cardinal Bellarmino*). Ce liquide est considéré comme une panacée universelle et la manne de St-Nicolas de Bari, est employée pour guérir tous les maux indistinctement. » (Palustre, *De Paris à Sybaris*, p. 340.)

1. Sous prétexte de romain pur, nous avons banni les séquences de nos liturgies renouvelées : elles en étaient pleines autrefois. Lyon et Paris ont eu le bon esprit de les conserver. La congrégation des Rites ne s'y oppose pas et, sur ce point, l'Italie nous donnait encore l'exemple.

enfin que l'huile cessa momentanément de couler par suite d'un méfait.

*Regi gloriæ in perenni gloria associatur (Nicolaus) ; sed marmor tumbæ illius liquorem olei resudare memoratur, quo dum quisque debilis perungitur, protinus depulsa ægritudine salus refunditur..... Quodam autem tempore antistes ejusdem sedis propter invidiam urbe pellitur, et statim stilla sacri liquoris restringitur ; et dum ipse in propria cathedra recipitur , confestim stillicidium salubre gaudentibus redditur.*

Wace raconte la même chose en vers, mais il fait *décourir* l'huile *de lui :*

« Un sarcu de marbre on pris
U li sains cors de lui fu mis ;
Du chief de sa tombe decort
Uns sains oiles que de lui cort,
Par l'oile qui del cors issi
A Dex puis maint enferm guari.
Un arcevesque i ont posé
En l'onor, puis est ordené ;
Jou ne sais par quel ocoison.
Mais en escil l'envoia l'on.. .....
Des que chil en escil ala
Et l'oile a decorre cessa.
Ainsi pardi on longement
En la chité cel onghement ;
Quant chil vint qui cachiés estoit,
L'oile courut si com soloit (1). »

Nos anciennes liturgies françaises ont célébré les louanges de la manne de S. Nicolas. La bibliothèque nationale de Paris possède un manuscrit du XIIIe siècle *(suppl. lat.*, n° 269*)* où je relève cette strophe dans une prose en l'honneur du saint évêque :

« Sospitati dedit ægris
Olei perfusio. »

Une autre prose, *prosa*, du même graduel noté est plus explicite, car elle montre l'huile coulant du tombeau :

« Ex ipsius tumba manat
Unctionis copia,
Quæ infirmos omnes sanat
Per ejus suffragia. »

Dans l'un et l'autre texte, l'huile miraculeuse est employée à la guérison des malades.

Plus anciennement, le bréviaire de Tolède, cité par Baronius dans ses notes sur le Martyrologe romain, avait une strophe spéciale sur cette huile , qui ne sortait pas de l'olive :

« Cujus tumba fert oleum (1),
Matres olivæ nesciunt ;
Quod natura non protulit
Marmor sudando parturit. »

On est étonné de voir le miracle de la manne consigné par Santeuil dans une des hymnes du Bréviaire de Paris :

« Profuit vivus, favet et sepultus :
It salutaris liquor e sepulchro.
Turba languentum, properate; præstat
Ille salutem. »

2. Le Père Nicolas de Bralion, prêtre de l'Oratoire, a ajouté à la *Vie admirable de S. Nicolas*, imprimée à Paris en 1646, un *Discours sur la liqueur miraculeuse, qui sort des sacrées reliques de S. Nicolas, archevesque de Myre, appelée communément manne de S. Nicolas.* J'en donnerai ici quelques extraits :

« Ce discours est pris d'un traité italien, du R. P. Joseph Bonafede, cler régulier de la Congrégation de la Mère de Dieu ; il n'en est toutefois proprement ny abbregé ny traduction.....

« Supposant l'histoire de cette merveilleuse liqueur, qui commença de sortir du saint corps de saint Nicolas, aussitost qu'il fut en son sépulchre à Myre, et continue

1. *Nouv. mél. d'archéolog.*, 1875, p. 52.

1. Certains textes laisseraient entendre que c'est le tombeau lui-même, et non le corps, qui sue la manne. C'est l'occasion de parler de quelques sueurs analogues, qui n'ont pas encore été signalées, quoiqu'elles aient été fort remarquées au moyen âge.

Le tombeau de Sylvestre II, à St-Jean-de-Latran, même par le plus beau temps et quoiqu'il ne fût pas en un lieu humide, émettait des gouttes d'eau, au rapport de Jean Diacre, qui écrivait au XIIIe siècle : *In eodem porticu jacet Gerbertus, Remorum archiepiscopus, qui papa Sylvester est appellatus , cujus sæpe sepulchrum, etiam in serenissimo aere, cum non sit in humido loco, aquarum guttas (quod satis est hominibus admirandum), visibiles emanat.* (Rohault de Fleury, *Le Latran au moyen âge*, p. 472.)

Plus anciennement, en 1150, le juif Benjamin de Tudèle constatait le même phénomène, mais à un autre endroit de la basilique : « Il y a deux colonnes d'airain de l'ouvrage du roi Salomon..... Les juifs de Rome m'ont raconté que tous les ans, le neuvième du mois d'Ah, anniversaire de la destruction du temple, les colonnes suent à grosses gouttes. » (*Ibid.*, p. 457.)

A S. Jean de Maurienne, les chanoines m'ont raconté la même chose d'un tombeau vénéré à la cathédrale, près la sacristie.

d'en sortir à Bari où il est maintenent, (non d'un seul os, comme quelques-uns pensent, mais de tous) ainsi que nous l'avons rapporté en sa vie ; et que mesme elle en sort lorsque ses os sont hors de sa sépulture, ainsi qu'il s'est veu en diverses occurrences : il est certain qu'elle est miraculeuse, et que ce ne peut estre aucun autre que Dieu qui la produit.

« On ne peut pas dire que c'est la froideur ou humidité du lieu souterrain, où est le sépulchre de saint Nicolas, qui est la cause naturelle de la production de cette manne, qui paroist à présent seulement comme de l'eau ; (encore qu'à Myre elle sortit de son corps par deux divers endroits.....)

« Davantage, si cette liqueur se produisoit naturellement, il faudroit qu'elle se produisît aussi dans toute la grotte en laquelle est le sépulchre, ce qui n'est point ; car, aux autres endrois, elle ne paroist en aucune façon.

« Il faut donc dire que la cause de cette liqueur qui sort des os sacrés de saint Nicolas, est une vertu secrète et surnaturelle qui réside en eux, et laquelle ils reçoivent par une spéciale bénédiction de Dieu.

« De sorte que mesme encore que cette sainte liqueur fust une eau élémentaire et ordinaire en sa substance ; elle seroit tousjours miraculeuse en sa production, qui ne se fait point par une voie naturelle.....

« Tout ainsi que cette sainte liqueur est miraculeuse, ainsi que nous avons monstré, quant à sa production ; de mesme il semble qu'il faille dire qu'elle l'est encore quant à sa forme et substance ; puisque on n'y reconnoist point toutes les qualités et accidens suffisants et nécessaires, pour faire conclure quelle chose c'est.

« Pour preuve de cela, il suffira de monstrer que ce ne peut estre de l'eau élémentaire et naturelle, car elle en a plus d'apparence que d'aucune autre chose. Or cela se reconnoisten ce qu'elle a une certaine saveur qui luy est propre, semblable à celle des décoctions ou choses distillées, ce qui ne se trouve point en l'eau commune et ordinaire : et de plus elle ne se corrompt point avec le temps, ny ne se gèle par le froid, ce qui monstre qu'elle est plus pure, plus humide et plus aërienne que la mesme eau élémentaire.

« A cela on peut adjouster qu'elle ne se produit point, non seulement quant à la cause principale, ainsi que nous avons dit, mais aussi quant à la manière de la production, ainsi que les eaux naturelles, comme nous monstrerons.

« Comme donc le ciel cristalin, encore qu'il aye quelque apparence de l'eau pure, est néantmoins en soy une chose bien plus parfaitte : ainsi quoy que cette manne soit claire et fluide, elle est néantmoins d'une nature et substance bien plus excellente que l'eau naturelle ; c'est pourquoy il semble qu'on peut conclure que ce n'est aucune des liqueurs que nous connaissons, et que produit la nature, mais une substance estrangère et produite par une vertu surnaturelle, que Dieu a infuse et comme imprimée au corps de S. Nicolas, et partant qu'on ne peut dire clairement et proprement ce que c'est.

« Nous en pouvons dire tout de mesme de nostre miraculeuse liqueur. C'est pourquoy les autheurs ne luy pouvants donner de nom qui convienne proprement à sa substance, luy en ont donné plusieurs, qui peuvent signifier ses effets miraculeux, et de pareille façon que la *manne*, que Dieu faisoit tomber autrefois au désert pour la nourriture de son peuple, fut appelée pain, parce qu'elle nourrissoit, et l'eau qui sortit miraculeusement d'un rocher pour son breuvage fut appelée miel, à cause qu'elle avoit une douceur agréable comme celle du miel ; ainsi, outre que la liqueur du corps de saint Nicolas a pu estre appelée *huile* autrefois, à cause de l'apparence qu'elle en avoit en l'un des deux costez, par lesquels elle couloit à Myre, aussi l'a-t-on peu appeler dès lors, et depuis que ce saint corps est à Bari, où elle se tire de son sépulchre, qui est sous un autel, par le moyen d'une éponge, avec la seule apparence d'eau, de ce même nom, ou de celuy de *baume* ou *d'onguent* que d'autres luy ont donné à cause qu'elle opère, quoy que par miracle, quelques effets pour diverses infirmitez du corps humain, qui ont du rapport à la vertu de

ces choses ; adoucissant les douleurs ou confortant les membres.

« C'est ainsi donc que l'empereur Emmanuel Comène, en la constitution, touchant les festes, l'appelle unguent: *Sancimus*, dit-il, *ut dies sextus decembris ferialis sit propter celebrem in miraculis et unguentis scaturientem Nicolaum.* Et un archevesque de Myre, appelé Méthodius, qui vint à Bari l'an mille cinq cens vint, en une attestation (Béatille la rapporte en la *vie de saint Nicolas*, liv. 7, cap. 13) qu'il fit par escrit, touchant la miraculeuse colonne dont nous avons parlé en la vie de notre saint prélat, luy donne plusieurs fois, l'épithette et titre de Myroulite, qui signifie qui *donne* ou rend *de l'onguent.* Mutius Sforza, en ces vers pris de ses hymnes sacrez, l'appelle baume :

« *Huc ades, mitra, Nicolae, fulgens.*
*Sive te cœlum tenet, aut revisis Barium,*
*Sudant tua qua salubre balsamon ossa.*

« Et pour signifier son excellence, Pierre Ange Bargée n'a point fait de difficulté de luy donner le nom *d'ambrosie* en sa *Siriada* où il descrit ainsi l'église de St-Nicolas de Bari :

« *In medio sacram testudo intercipit urnam*
*Aurea, quæ divi cineres, atque ossa sepulti*
*Complexa, ambrosium summa de marmore fundit*
*(Mira quidem sed certa fides) injussa liquorem.*

« Mais le plus commun et le plus ordinaire nom qu'on luy donne maintenant est celuy de *manne*, et véritable il luy vient bien à propos (puisque sa substance nous est étrangère et inconnue), car c'est celuy que les Hébreux donnèrent à cette viande céleste que Dieu leur faisoit pleuvoir, laquelle ils ne scavoient que c'estoit, c'est pourquoy la voyant ils disoient comme par admiration ce mot *manne* qui signifie : Qu'est-ce que cela ?

« Et il semble qu'en l'hymne de saint Nicolas qui se chante en l'église de Tolède il soit fait quelque allusion à ce qui est de cette substance qui nous est inconnue par ces vers : *Cujus tumba* etc.

« Encore que cette saincte manne soit miraculeuse quant à la cause qui la produict, et aussi en soy en ce qui est de sa forme et substance, il ne s'ensuit pas pour cela qu'elle soit faitte de rien par une nouvelle création ; Dieu se pouvant servir en semblables opérations extraordinaires de sa toute-puissance de quelque matière, et il n'est pas à propos que nous supposions en ce miracle une chose que les saintes écritures et les théologiens pour l'ordinaire ne reconnoissent point aux miracles, à scavoir quelque nouvelle création.

« Pour donc résoudre avec plus de probabilité quelle peut estre cette matière de la manne de saint Nicolas, il faut considérer qu'en telles opérations de Dieu, quoyque miraculeuses, il se sert pour l'ordinaire de ce qui est plus connaturel et proportionné aux choses qu'il veut produire, car les miracles ne destruisent pas, mais plustost perfectionnent la nature ; ce que supposé, si nous considérons les qualités qui paroissent en nostre miraculeuse liqueur, qui la rendent semblable à de l'eau naturelle, il semble qu'il n'y a point de matière qui luy soit plus proportionnée que celle de l'aer qui se change plus facilement en eau qu'aucune autre chose, et partant qu'on pouroit dire qu'en sa production, Dieu s'en sert pour matière, et qu'au défaut des causes naturelles qui peuvent changer l'aer en eau, avec un miracle de sa toute-puissance, il fait changer continuellement l'aer qui environne les sacrées reliques de saint Nicolas par une vertu secrette qu'il leur communique pour cet effect, en cette sainte liqueur.....

« Le très dévot Jean Lansperge adjouste à cela, et va méditant que par cette manne avec l'apparence d'huile qui signifie la miséricorde, Dieu nous donne à entendre que nous l'obtiendrons de luy, si nous la luy demandons par l'intercession de ce miséricordieux prélat : *Cum Nicolaus*, dit-il, en un sermon qu'il a fait de luy, *sepultus corpore fuisset, circa ejus caput fons cœpit scaturire olei, quo in vita virum misericordiarum fuisse illum Deus palam omnibus faceret, atque in necessitatibus et tribulationibus nostris, se per illius interventionem invocandum doceret : congruum namque est misericordiam a misericordissimo Deo intercessione viri misericordiarum impetrari.*

« Mais nous ne pouvons pas avoir un plus asseuré tésmoignage que Dieu nous a voulu donner en cette miraculeuse liqueur,

un symbole qui nous signifie les vertus de nostre grand saint Nicolas, que la révélation que le mesme saint prélat en fist à sainte Brigide.

« Cette sainte et dévote pèlerine estant allée visiter son sépulchre à Bari, comme elle s'y fut recueillie en une profonde méditation sur ce miracle que Dieu y opère continuellement, et des raisons de sa divine providence en iceluy ; elle fut ravie, et lors saint Nicolas luy apparust en forme d'un personnage plein de gloire et majesté, distillant de toutes parts un huile précieux, et exhalant une céleste et suave odeur, et luy dit : *Ego sum Nicolaus episcopus, qui appareo tibi in tali specie sicut dispositus eram in anima, dum vivebam ; nam omnia membra mea ita habilitata et flexibilia erant ad servitium Dei, sicut res uncta, quæ flexibilis est ad opus possidentis, et ideo laus exultationis semper erat in anima mea, et in ore meo prædicatio divina, et in opere patientia propter virtutes humilitatis et castitatis quas præcipue dilexi.*

« Il y en a d'autres, qui considèrent comme une des fins et prétentions de Dieu en ce miracle de la manne, qui sort du corps de saint Nicolas, notre propre utilité et les grâces et faveurs qu'il nous veut faire par icelle. C'est ainsi qu'en parle saint Michel Archimandrite, lorsqu'il dit : *Corpus Nicolai in sua ecclesia sepultum effudit statim liquorem odoriferum, depellentem quidem omnem contrariam et corruptivam sanitatem, virtutem largientem autem salvatricem, et mala depellentem.* Et saint Antonin, archevesque de Florence, nous en rend un semblable témoignage : *Ex ejus sepulchro honorifico*, dit-il, *duo fontes manarunt statim post ejus sepulturam, unus oleum fluens ex parte capitis, alius aquam ex parte pedum ad sanitatem proficui.....*

« Pour conclusion il faut rapporter icy quelques exemples de ces grâces que Dieu fait par les effets miraculeux de cette sainte liqueur.

« Roger, premier du nom, roy de Sicile, estant affligé depuis plusieurs années d'une surdité de l'oreille droite, vint à Bari visiter le corps de notre saint pour demander guarison par son intercession; il se la fist oindre par l'archevesque de Palerme, avec cette saincte manne, et aussitost il guérit. (*Beatil.*, lib. 6, cap. 18 de la *Vie de S. Nicolas.*)

« En mil cinq cens nonante huit, un religieux capucin du couvent de Tarante, au royaume de Naples, ayant une playe incurable au bras, pour laquelle on l'avoit condamné à le perdre dans peu de temps ou la vie, un de ses supérieurs luy mist dans la playe deux ou trois gouttes de cette sainte liqueur, qui le firent soudain endormir, et ainsi le guérirent. (Le mesme, ch. 17).

« En la mesme année, un médecin d'Otrante, mais qui demeuroit depuis un long temps à Bari, en présence de beaucoup de peuple et devant l'autel de saint Nicolas, déclara qu'ayant esté affligé par l'espace de deux ans d'une playe entre un œil et le nez, en laquelle il s'engendroit des vers, s'estoit guéri en un moment par une petite goutte de cette manne.

« Les lettres annuelles des Indes, écrittes par les PP. Jésuites, font foy qu'en l'année mil cinq cens nonante sept, durant une peste qui courut au royaume du Brasil, tous ceux qu'ils oignirent de cette saincte manne furent guéris (*Bonafede*).

« En l'année mil six cens cinq, il y eust à la ville de Bari, où est le corps de nostre saint, une influence maligne, qui causa un mal général des yeux, et fist perdre la veüe à beaucoup de personnes, mais ces pauvres affligez, ayants recours à ce médicament de leur sainct protecteur, non seulement se préservèrent du mal, par l'onction de la saincte manne, sur les yeux; mais aussi il y en eut plus de cent, qui par icelle recouvrèrent la veüe, qu'ils avoient perdue. »

Le Père de Bralion, après avoir raconté la sépulture de S. Nicolas, dans son église de Myre, ajoute :

« Le corps de saint Nicolas fut mis dans un sépulcre de marbre, dans lequel on mit aussi une partie du rameau de palme, qu'il avoit apporté retournant de son voyage de Jérusalem, lequel y demeura verdoyant, et mesme produisant de nouvelles feuilles par l'espace de plus de sept cens ans.

« Aussitost que ce saint corps eust esté mis en sa sépulture, il commença d'en sortir une odeur très suave, et aussi deux liqueurs

qui coulaient continuellement ; l'une comme de l'huile du côté de la teste, et une autre semblable à de l'eau, du costé des pieds ; l'une et l'autre odoriférantes et très utiles à guarir toutes sortes d'infirmitez ; mais étant chassé de son église le successeur immédiat de saint Nicolas, elles cessèrent de couler, jusques à ce qu'il fut restably et longtemps après, à sçavoir l'an mil octante six, cette liqueur cessa encore de sortir de ces os et du sépulcre, quoyqu'il en demeurât plein, pour marque du miracle passé ; parce que ceux de Myre, espouventez des Turcs, qui avoient pris la Licie, avoient abandonné leur ville se retirans dans les montagnes voisines, et ne voulurent obéir à l'advertissement que leur fit donner le saint d'y retourner par quelques officiers de son église, à qui il s'apparut, les faisant aussi menacer que si ils ne retournoient pour fréquenter son église, il les abandonneroit, comme il fit l'année suivante, en laquelle arriva la translation de son corps, lequel aussitost qu'on l'eust tiré du sépulcre, cette liqueur commença de nouveau à dégouter. » (Pag. 119-121.)

3. Cherchons maintenant quelles églises, dans le monde entier, ont possédé ou possèdent encore de la manne de S. Nicolas.

Lorsque Geoffroy III la Mousche, en 1167, consacra l'église de N.-D. de Cheffe, au diocèse d'Angers, il déposa dans l'autel de l'huile de S. Nicolas. L'inscription de dédicace qui subsiste encore, enregistre parmi les reliques, après celles du Sauveur et des apôtres, *de sancto Donatiano martyre uncia una, de oleo sancti Nicolai.*

« D'anciens inventaires, dit le chanoine Corblet, mentionnent d'autres reliques de l'évêque de Myre à la cathédrale (huile découlée de son tombeau), à St-Germain *(idem)* » (1).

La basilique de St-Pierre de Rome possède, au trésor des reliques, à gauche de la première chapelle qui se trouve dans le bas côté septentrional, à l'entrée de la nef, un autel dédié à S. Nicolas et érigé sur les dessins du chevalier Bernin. La mosaïque qui orne le retable est une copie du célèbre tableau de Bari, exécutée en 1680 par le célèbre mosaïste Fabio Christophari. Cet autel fut consacré, le 6 octobre 1672, par Joseph Suarez, évêque de Vaison et vicaire du chapitre, qui y déposa des reliques (extraites des catacombes) des saints martyrs Innocent, Victor, Candide et Lauréat, ainsi qu'une fiole de la manne de S. Nicolas.

Une gravure du XVII^e siècle, qu'a fait reproduire M. le comte Riant, à qui j'en dois communication, montre, parmi les reliques vénérées tous les sept ans à Maestricht, un bras en orfèvrerie gemmée, dont la main bénit : au pouce est suspendue une petite boîte cylindrique et dans le bras même on voit une ampoule à base arrondie et goulot étroit. On lit au-dessous cette inscription :

LE. BRAS. D. S. NICOLAS. EVECQ(UE)
AVEC. V^n. VOIER (verre?) DE L'HVILE (qui)
COVLE. D. SON SEPVLCRE
CROIES... DE CRO... AV^s.....

*De oleo S. Nicholaï* (*Inv. de Douai, an.* 1220, *apud* Pertz, t. XXIV, p. 29).

A l'exposition de Milan, en 1881, j'ai remarqué une fiole en verre du XVI^e siècle, qui a dû être destinée à l'huile de S. Nicolas. Sa forme est allongée, avec un col court, mais très évasé, dont le sommet ondule en manière de couronne. Ses six pans sont rehaussés d'ornements verts ou blancs aux angles. A la partie antérieure est peint en buste S. Nicolas, nimbé, prié par deux pèlerins. Celui de droite tient en main son bâton de voyage ; celui de gauche, agenouillé, porte son chapeau derrière son dos.

*Octavum (vas seu reliquiarium) est munitum folio corneo, in quo est theca coriacea cooperta liliis et in ea est phiala vitrea continens de oleo Sancti Nicolai. — Vicesimum quartum est itidem crystallinum et parvum et continet de oleo sancti Nicolai. — Item crux deaurata... et continet de sanctis Nicolao..... — De oleo sancti Nicolai.* (Inv. de la cath. de Laon, 1523.)

« It. une paix où il y a au millieu *de oleo Sti Nicolay,* » (*Inv. de N. D. de Lens,* XV^e siècle.)

« Une fiolle, du nombre de troys petites fiolles que donna feu messire Robert de Beaucé au duc, esquelles y a de luylle saint Nicolas Durar (1). » (*Inv. des ducs de Bretagne,* 1490.)

1. Corblet. *Hag. du dioc. d'Amiens,* t. IV, p. 545.

1. *Sic* pour *de Bar.*

Le cardinal Philippe de Luxembourg, dans son testament (Hucher, *Jubé de la cathédrale du Mans*, p. III), dit : « Je donne à l'église de Monsieur Sainct Pierre du Mans... une cuve et trois petits enfants pour Monsieur Sainct Nicolas, avec une ampoule de son huile que j'apportai de Sainct Nicolas de Bar. » Cette ampoule fut ajoutée à la statuette de S. Nicolas.

Parmi les reliques du couvent de St-François, à Mantoue, le Père Gonzaga cite, en 1587, d'après une inscription, *de capite S. Nicolai, de oleo ejusdem, de ossibus ejusdem septem in locis.* (*De orig. relig. franc.*, pag. 295).

Dans l'église St-Nicolas, à Gand, se trouve « une bouteille en verre de Venise, renfermant de l'huile du tombeau de S. Nicolas. »(L. Cloquet, *L'excursion de la Gilde en 1875*, p. 6.)

Je citerai deux décrets de la S. Congrégation des Rites. L'un, daté de 1606, défend aux prêtres de l'église de Bari, de porter la manne aux infirmes avec solennité, c'est-à-dire le prêtre revêtu du surplis et escorté de clercs avec des cierges et des lanternes, ce culte ne convenant qu'aux reliques proprement dites.

Le second décret fut rendu en 1642 pour une collégiale de la province de Bari. Le clergé d'Altamura était dans l'habitude de *signer* le peuple deux fois la semaine avec la manne, autrement dit, de faire sur les fidèles le signe de la croix, en employant la manne, comme on le pratique à Rome, le jour de S. Nicolas, où tous ceux qui se présentent sont marqués au front avec l'eau miraculeuse.

*BAREN. — In civitate Baren. solere presbyteros ecclesiæ S. Nicolai ejusdem civitatis, dum Mannam ejusdem S. Nicolai ad infirmos deferunt, illam deferre superpelliceo indutos solemniter cum luminaribus, lanternis, ac si Sacramentum extremæ unctionis ad infirmos deferrent, S. R. C. pro parte Archiepiscopi dictæ civitatis expositum fuit, et petitum : an conveniat ? Eadem S. R. C. respondit : Non modo Mannam S. Nicolai, sed neque extremæ unctionis oleum solemniter cum superpelliceo ac lanternis ad infirmos deferendum esse. Et ita declaravit. Die 28 Januarii 1606.*

*NULLIUS, PROVINCIÆ BAREN. — Clerus ecclesiæ collegiatæ de Altamura petiit facultatem signandi populum per duos dies in hebdomada manna erumpente e corpore S. Nicolai. Et S. R. C. ob suspicionem avaritiæ et quæstus abnuit. Die 28 Junii 1642.*

## XII. L'Ampoule de Bellentre.

PENDANT que j'étais, en 1875, à l'évêché de Moûtiers, où Mgr de Tarentaise m'avait offert la plus gracieuse hospitalité, je fis, dans une église de son diocèse, une découverte qui mérite d'être relatée avec quelque détail.

M. le curé de Bellentre (Savoie) eut la complaisance de me communiquer un coffret qui a fait l'admiration de ceux qui l'ont vu. C'est effectivement une belle pièce d'orfèvrerie. La *caisse*, comme on disait au XVI^e siècle, dans les inventaires, mesure 0,19 c. de hauteur sur 0. 21 c. de largeur et 0, 14 de profondeur.

Ce coffret contenait encore deux fioles, l'une ronde et sans étiquette, l'autre longue, avec une étiquette de parchemin, qui permet de qualifier son contenu.

La petite fiole, haute seulement de 0,04 centim., est en forme de boule, avec un fond si petit, qu'à peine peut-elle tenir en équilibre. Son col est très court et son goulot légèrement évasé. Elle est en verre jaunâtre, et épais ; son bouchon a de l'analogie avec celui de l'autre fiole, c'est-à-dire qu'il est en laine enduite de cire à cacheter noire. L'intérieur est complètement vide ; cependant on remarque aux parois des gouttelettes desséchées, et par endroits, de larges plaques qui ont l'apparence de sang caillé. Cette fiole est certainement très ancienne. Comme elle se trouve avec des reliques d'une origine assez reculée et provenant de Terre-Sainte, je serais fortement tenté de lui attribuer et la même origine et la même date.

De l'incertitude et de l'inconnu, passons maintenant à l'autre fiole qui porte en elle-même son cachet d'authenticité. Elle est en verre blanc épais, d'une longueur de 0,13 cent. et d'un diamètre de près de 0,04 cent. dans sa plus grande largeur. Elle a la forme des amphores romaines, élégantes et élancées. Pour la fixer, il faut, comme le faisaient

les anciens, lui donner pour base un trépied. Elle ne finit pas absolument en pointe, mais par un plan légèrement incliné, que l'on dirait usé à la meule, après que l'ouverture a été fermée. Le col est fort long, il se renfle vers la base, en manière d'anneau, et se termine au goulot par deux autres anneaux moins forts que le précédent, mais plus larges, car le col va toujours en s'élargissant. J'ai ouvert cette fiole pour voir ce qu'elle contenait. J'ai dû enlever d'abord une partie de la cire qui garnissait le bouchon. Cette cire est noire, et répand une très forte odeur de musc. Elle n'est pas cassante comme la cire à cacheter, mais molle et probablement composée avec de la cire vierge, mélangée de quelque autre substance qui lui donne de la fermeté, comme pour les empreintes de sceaux du moyen âge, et coloriée en noir. Du reste, sur cette cire aucune empreinte. Elle est inégale comme celle qui fond à la flamme, et a pris une teinte luisante au contact des doigts qui l'ont maniée.

Cette fiole était autrefois pleine. Le contenu est resté attaché de toutes parts à l'intérieur du verre, aux parties saillantes surtout, et la laine elle-même qui garnit une partie du col, est imprégnée de cette matière. Au fond sont tombées deux agglomérations d'une substance huileuse et jaunâtre et qui ressemble à du miel cristallisé, chaque molécule s'agglutinant aux molécules voisines et affectant la forme d'une petite graine ronde. En fait d'odeur je n'en trouve pas d'autre que celle de l'huile vieillie et affadie, mais non rance. Quant à la substance en elle-même, il serait très important de la faire analyser par un chimiste, pour savoir au juste ce qu'elle est : j'en avais confié un échantillon à un pharmacien de Chambéry ; j'attends encore sa réponse, malgré des instances réitérées.

L'étiquette, petite bandelette de parchemin, attachée au col par une cordelette, porte ces mots, en caractères de la fin du XI^e siècle : *De oleo S. Nicolai.* Au revers est une autre légende très effacée, mais où je lis encore très distinctement : *de oleo.*

La date m'est fournie rigoureusement par l'archéologie, tant pour l'étiquette qui nous renseigne d'une manière sûre, que pour la fiole elle-même, qu'on peut sans hésitation faire remonter à la même époque. En Italie, même dans le haut moyen âge, les traditions s'étaient maintenues vivaces et les formes antiques avaient été respectées ; seulement la main était devenue moins habile, et les praticiens étaient moins exercés. Le verre n'a pas précisément de défaut de fabrication, mais les bulles d'air y sont assez fréquentes, et le col, au lieu d'être droit, incline fortement en avant.

Historiquement parlant, cette fiole est de la plus haute importance. S'il m'est permis, en raison même de l'époque que j'ai assignée et du fait que j'ai rapporté, de hasarder une supposition, d'ailleurs assez plausible, pourquoi cette fiole ne serait-elle pas une de celles qui, à la suite de la translation du corps de S. Nicolas et de sa déposition par Urbain II dans un sarcophage neuf, furent données, en souvenir de cette scène émouvante et comme gage de protection surnaturelle, aux croisés qui partaient pour la Terre-Sainte (1) ? Or parmi ces croisés, la chronique locale mentionne des chevaliers savoyards.

En Savoie, on avait de la dévotion à cette manne bénie. En 1728, le procès verbal de la visite archiépiscopale la mentionne à Conflans en ces termes : *Aqua olei sancti Nicolai in phiala.*

En 1572, elle est enregistrée dans l'inventaire de l'église paroissiale d'Aime de cette façon : *De seruma beati Nicolai*, et dans l'inventaire de 1580, de la manière suivante : *De goma sancti Nicolai.* Nous avons là trois termes différents et qu'il faut peser. *Seruma* indique une matière *séreuse :* c'est ce qu'on nomme en médecine *serum.* Au XVI^e siècle on avait donc sous les yeux une matière graisseuse et provenant évidemment d'un corps humain.

Vers la fin du même siècle, le notaire chargé de l'inventaire écrit ce qu'il voit,

1. Au commencement de l'année 1094, Pierre l'Ermite s'embarqua à Jérusalem sur un vaisseau marchand et aborda à Bari. On montre encore, dans l'hospice des pèlerins, la cellule qu'il habita. Ce fut là qu'il rencontra et poussa à la guerre sainte Bohémond, prince de Tarente et fils de Robert Guiscard, qui s'embarqua à Bari, avec sa suite nombreuse, en 1096, après avoir mis son entreprise sous la protection de S. Nicolas (Abbrescia, p. 45).

c'est-à-dire une espèce de *gomme* compacte et solide, mais claire, et qu'il nomme en conséquence *goma*. Enfin au siècle dernier, le procès de l'archevêque Millet d'Arvillars constate une eau onctueuse, qu'il qualifie *Aqua olei*. C'est exactement celle que j'ai vue à Bari. Que conclure de la divergence de ces faits et de ces textes ? En Savoie, l'huile s'agglomère et l'eau s'évapore, en sorte qu'il n'y a plus trace de liquide, mais simplement d'une matière solide ; à Bari, au contraire, où l'on ne remonte pas si haut qu'en Savoie, le liquide se maintient toujours dans les fioles bien closes, mais il s'y produit des phénomènes de cristallisation et de végétation où l'huile ne joue aucun rôle.

Je devais consigner ici ces observations, tout en avouant mon incompétence à donner la solution cherchée et l'explication désirée.

## XIII. Récolte de la manne.

Voici ce que j'ai vu se pratiquer, chaque jour, à Bari, à l'occasion de la sainte manne. Quatre chanoines, ayant le titre et remplissant les fonctions de *custodes*, se succèdent, tous les matins, à l'autel même, pour y recueillir la manne.

Vêtu du surplis et de l'étole, après avoir prié quelque temps, et récité un *De profundis*, pour le repos de l'âme des marins qui ont enrichi Bari d'un tel trésor (1), le chanoine d'office ouvre les volets d'argent de l'autel, se couche à plat ventre sur la marche supérieure et introduit tout le haut du corps dans le tombeau même de l'autel (1). Là, il descend dans le sarcophage une chaîne d'argent, à laquelle sont attachées une éponge et une bougie. Quand l'éponge est suffisamment gonflée par le liquide dont elle s'imprègne, le chanoine la retire, et en exprime le contenu dans un bassin d'argent. L'opération se répète ainsi de 7 heures du matin à 9 heures, moment auquel les fidèles sont admis à descendre dans la crypte, qui se ferme exactement à midi.

Le bassin étant plein, on le vide dans un filtre carré, en marbre blanc, placé dans une chambre spéciale, près de l'abside. Ce filtre est nécessaire pour ne pas laisser mêler à la manne les parcelles d'ossements que l'on y trouve quelquefois. La manne filtrée est conservée dans de grands bocaux en verre blanc, et chaque fidèle qui se présente a droit d'en avoir quelques onces. A cet effet, on vend à Bari des fioles plates, sur lesquelles est peinte l'image de S. Nicolas en costume oriental.

Les chanoines ont daigné m'offrir, en remercîment de mes travaux sur la basilique, un coffret contenant deux fioles en cristal de Bohême, semblables à celui dont ils font, à l'occasion, présent aux souverains. C'est le même que, de la part du chapitre, j'ai présenté à Sa Sainteté Pie IX.

Outre les fioles servant à la distribution quotidienne, il y a, dans une autre salle, une série d'ampoules en verre de tout âge et de toutes formes. Les plus anciennes remontent à trois siècles environ. Elles sont extrêmement curieuses à observer et pour le contenant qui varie de type suivant l'époque, et pour le contenu qui se présente sous des

1. Je traduis ce passage du cardinal Bartolini : « Aux deux côtés des portes (latérales, au nord), dans l'épaisseur du mur sont placés deux sarcophages de marbre de même style byzantin-normand, qui renferment, selon les mémoires locaux et une tradition constante, les dépouilles de quelques-uns de ces valeureux habitants de Bari, qui transportèrent de Myre le vénérable corps du thaumaturge, ainsi que les cendres de plusieurs membres de l'illustre famille Dottula, à qui appartenaient les vaisseaux de cette expédition heureuse et qui, ayant eu ensuite une part considérable dans la construction de la basilique, parce qu'ils étaient riches et pieux, aimèrent à être ensevelis au seuil du temple saint. Par cette distinction singulière, ils étaient considérés comme co-patrons de l'édifice sacré, car chez ces populations, qui suivaient les coutumes et règles des Byzantins, il était encore défendu d'ensevelir dans l'intérieur des temples, les cadavres des fidèles trépassés s'inhumant dans les cimetières voisins. Cette distinction était propre aux empereurs et aux grands personnages qui s'étaient distingués par quelque action d'éclat : ils avaient leur sépulture, à l'exemple du grand Constantin, dans l'atrium des basiliques. Il résulte d'un parchemin de l'an 1105, que Léon Pilillo, un des marins qui transportèrent le corps de S. Nicolas, par suite du don qu'il fit de ses biens au saint, obtint de l'archevêque Elie *ut haberem sepulturam extra ecclesiam juxta parietem ecclesiæ et si voluerem fabricare cameram super eamdem sepulturam ; et idem ipse ecclesiæ concessit mihi sedile pro me et pro [illegible] mea*, etc. c'est-à-dire une place distincte dans l'église, honneur accordé par les lois canoniques aux patrons. » (pp. 27, 28).

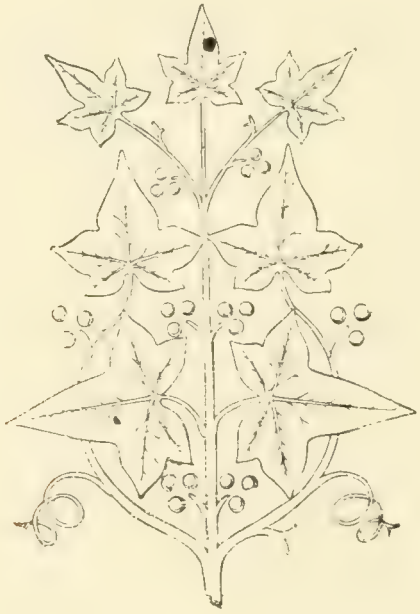
1. Le *Pèlerin*, dans sa vie de S. Nicolas (1883, n° 331) a donné un renseignement qui n'est pas exact : « Le pape Urbain II, présent à la cérémonie de la déposition des reliques de S. Nicolas, plaça de ses propres mains les ossements sacrés sur une table de marbre, sous laquelle se trouve un vase également de marbre précieux. Une liqueur, semblable à de l'eau, s'écoule du tombeau. »

aspects différents. En effet, tantôt le liquide accumule au fond du vase des paillettes étincelantes, tantôt il se remplit d'une végétation d'un beau vert, qui ressemble, surtout pour la matière visqueuse, aux algues marines. Les Bariens sont très attentifs aux phénomènes qui se produisent par suite de cette végétation et ils y voient des signes de malheur ou de prospérité pour la ville et le pays.

J'ai goûté à cette manne, au moment où, en ma présence, elle venait d'être recueillie par un chanoine. Dans le bassin d'argent, elle glisse un peu lourde, comme une goutte d'huile ; cependant elle est transparente, limpide et presque sans saveur.

Elle ne ressemble en rien à celle que nous avons dans la fiole de Bellentre. Depuis 300 ans, je constate qu'elle est claire, avec un dépôt ou une végétation. Ici elle est solide, grumeleuse, fortement oléagineuse, jaunâtre et solide, comme l'huile d'olive figée. D'où vient cette différence ? je l'ignore, parce que je n'ai aucun terme de comparaison. Toutefois, je dois dire que Bari serait fier de posséder la fiole de Bellentre, qui manque à sa collection.

Barbier de Montault,
*Prélat de la Maison de Sa Sainteté.*



## Quelques mots sur la Renaissance.

LES jugements les plus contradictoires sont chaque jour portés sur cette époque de l'art que l'on est convenu d'appeler la Renaissance.

Il semble même que, sur les œuvres produites durant cette période, qui commence avec le XVI^e siècle pour finir avec le premier quart du XIX^e, les critiques d'art ne pourront jamais tomber d'accord ; et les opinions resteront ainsi divisées autant qu'il sera diversement répondu à la question suivante: Quel a pu être le sentiment religieux qui a inspiré un tel changement de direction à l'art en général?

Pour résoudre ce problème, il suffit de jeter un coup d'œil rapide sur l'état de la société au XVI^e siècle.

Elle est bouleversée, agitée par la fièvre d'une révolution religieuse. Le niveau moral baisse à mesure que croît la passion de la mollesse et de la jouissance, si bien qu'un instant, le calvinisme pourra se croire maître de l'Europe. Son temps sera court, il est vrai, mais il aura eu assez de durée pour amasser des monceaux de ruines.

La notion du symbolisme dans la vie chrétienne, de l'ascétisme et du mysticisme s'efface sensiblement sous le souffle de l'hérésie. L'esprit d'innovation et de réforme fermente partout, aussi bien parmi les artistes que parmi les théologiens. Les architectes sont en quête d'un style nouveau. Ils tourmentent leur génie pour donner à leurs nouvelles œuvres une forme nouvelle en rapport avec les goûts nouveaux, mais toute leur verve, tous leurs travaux ne les satisfont pas ou ne conviennent qu'à moitié à une société entièrement changée, et il faudra le retour aux formes classiques de l'art romain pour obtenir l'assentiment général.

Lorsque je dis l'assentiment général, je n'entends pas avancer que l'architecture de la Renaissance ait été de suite généralement adoptée. Les faits, au contraire, nous prouvent qu'en certaines contrées, on fut longtemps avant de se familiariser avec ce néo-style. Et la vérité est que, né en Italie, cet art ne dut son succès et ses progrès qu'au crédit qu'obtinrent dans les cours des petits et des grands états les artistes colporteurs des produits de son école.

« La découverte des manuscrits de Vitruve, dit M. de Caumont dans son *Abécédaire d'archéologie*, les travaux d'Alberti, de Brunelleschi avaient préparé ce grand changement. » Le relâchement des mœurs le justifia.

En effet, si les modèles employés dans la décoration par Léonard de Vinci, Primatice, Philibert Delorme, eurent le don de plaire, c'est qu'ils avaient avant tout celui de caresser agréablement les sens. Empruntés sans mitigation, copiés des œuvres du paganisme le plus sensuel, ils étaient éminemment naturalistes et différaient essentiellement en cela des œuvres des siècles précédents, qui empruntaient tout leur charme à l'esthétisme le plus pur.

C'est cette comparaison qui a permis au réformé Duruy de dire avec aplomb, « que la Renaissance est un effort de l'esprit humain pour échapper aux dominations qu'il avait jusqu'alors subies, aux universités du moyen âge, ses trop longues nourrices, aux doctrines scolastiques qui l'eussent éternellement tenu en lisière. Il veut enfin chercher par lui-même le beau et le vrai, en écoutant bien plus ses propres inspirations que les vieux pédagogues, et en n'acceptant de leçons que celles de l'antiquité. »

Voici une sortie en forme, dans laquelle l'auteur, un pédagogue lui aussi, n'a même pas pris la peine de masquer son fiel et son parti pris. Voici comment cet historien *intègre* se posant en critique d'art, apprend aux élèves de nos lycées, la reconnaissance envers nos monastères qui ont si puissamment aidé à la marche progressive de l'art pendant toute la durée du moyen âge.

De quel ton doctoral semble-t-il prétendre que l'art a sommeillé depuis la chute de l'empire romain, et avec quelle désinvolture effrontée, il vient affirmer que le vrai progrès consiste à copier servilement les œuvres du paganisme.

Ont-ils étudié l'art antique, ceux qui traitent si dédaigneusement la *lisière des docteurs scolastiques ?* ou, s'ils l'ont étudié, n'est-

ce point dans un milieu vicié. Ils n'ont pas à coup sûr, comme Ozanam et Montalembert, étudié les maîtres dans leurs œuvres. Je les renvoie pour mieux informé à la lettre de M. Adolphe Avril sur les pré-Raphaëlistes (1) et à l'examen des pièces auxquelles ce consciencieux érudit renvoie lui-même son lecteur. Ils y apprendront ce qu'était l'art des universités du moyen âge, et avec un peu de bonne foi ils reviendront peut-être sur leurs jugements préconçus, rendus de parti pris.

Pour étudier avec méthode une période architecturale, un style, il faut d'abord en établir les principes. Nous allons essayer de découvrir ceux de l'époque dite de la Renaissance.

Dans le gros œuvre le plein cintre est à peu près généralement employé. Les fenêtres sont dépourvues de meneaux, les contreforts s'applatissent et deviennent des objets de luxe surmontés qu'ils sont de clochetons en candélabre ou en panache.

Dans l'ornementation, les feuillages en rinceaux, les fruits, les fleurs, les médaillons, les caissons chargés de sculptures improprement appelées arabesques, couvrent toutes les parties lisses.

C'est un étalage de toutes sortes de marchandises qui ne laissent aucun repos à l'œil et ne parlent point au cœur. Le symbolisme n'y occupe pas la plus petite place. Les sujets de salle à manger encombrent les retables de nos autels aussi bien que la façade de nos édifices civils ; la zoologie, l'ornithologie expressives sont remplacées par une faune cynégétique et si, sur quelque partie plane, l'artiste veut tracer une scène historique, il empruntera ses personnages, sinon son sujet, à la mythologie du paganisme romain, et ses devises à la philosophie de l'empire en décadence.

Sont-ce là les grandes lignes auxquelles on reconnaît un style, un caractère? Ne sont-ce point plutôt les marques d'un délire de l'art, désirant plaire à tous les goûts, se plier à tous les caprices.

Aussi cette époque n'a-t-elle point su élever des églises. Elle a construit des temples à l'usage des catholiques, des chapelles sépulcrales pour l'ensevelissement des chrétiens, mais la piété ne s'y sent point à l'aise, la charité y est toute dépaysée.

La Renaissance était faite pour construire des palais à François Ier, décorer une ville pour Rabelais, des théâtres pour une société efféminée, elle était incapable de donner à la maison de Dieu, la majesté et la grandeur qui lui conviennent avant tout.

La Renaissance a voulu être réaliste; elle a rabaissé l'art jusqu'à la matière, au lieu d'élever la matière jusqu'à l'art. Elle a étudié le nu et reproduit la chair comme les avaient étudié et reproduite les Grecs et les Romains. Elle a pollué son pinceau, prostitué son ciseau en leur faisant exécuter des modèles avilis qui se reposaient de leurs longues débauches en prêtant à ses artistes sans inspiration un torse dégradé se ployant aux plus lascives postures.

Des exceptions, heureusement nombreuses, se sont signalées au cours des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles; mais l'esthétique était une science démodée. Pour être goûté, l'artiste devait être réaliste; si son cœur se refusait à tracer des lignes contraires à la morale, il en était réduit à demander à la nature végétale des sujets à la vérité dénués d'éloquence, mais qui plaisaient d'autant plus qu'ils étaient mieux imités.

Triste société que celle qui se montre si exigeante à l'égard de ses artistes. Ce sont des ouvriers mercenaires qu'il lui faut puisqu'elle ne sait plus apprécier ce qui ne frappe pas directement les sens, puisqu'elle ne comprend plus l'âme du génie dans ses œuvres.

Ah ! que serait devenu le véritable sentiment de l'art, l'art chrétien, si quelques Lesueur, Bouchardon et Servandoni, bravant la critique de leurs contemporains, n'avaient conservé dans leurs écoles les leçons du passé, fondées sur la notion du vrai, du bien et du beau et, par leurs œuvres, continué cette longue chaîne qui prit naissance dans les catacombes, chaîne aux anneaux déjà si nombreux de laquelle s'en viendront longtemps encore ajouter de nouveaux.

Joseph Mallat
membre de la Société de St-Jean.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 54.

# L'Autel chrétien. — Étude archéologique et liturgique. — Quatrième article.

## Chapitre j. — Des autels proprement dits.

### Article r. — Des ornements d'autel.

LE pape Léon IV dit qu'on ne doit placer sur l'autel que les reliquaires, les Évangiles et la pyxide renfermant le corps du Seigneur pour le viatique des infirmes. Dans les miniatures du XIIe siècle, nous ne voyons encore guère sur l'autel qu'un calice, une croix et un chandelier. Parmi les ornements de l'autel, il en est qui ne sont plus usités, tandis que d'autres, datant d'une époque plus ou moins reculée, ont été conservés jusqu'à nos jours. Nous allons les étudier tous dans l'ordre suivant : 1° *ciborium* et baldaquins ; 2° voiles et courtines; 3° couronnes ; 4° parements d'autel ; 5° retables ; 6° tabernacles ; 7° croix ; 8° chandeliers, lampes et luminaire ; 9° propitiatoires ; 10° statues ; 11° diptyques ; 12° châsses et reliquaires ; 13° fleurs naturelles et artificielles ; 14° missel et porte-missel ; 15° canons d'autel.

#### I. — Ciborium et baldaquins.

L'ORIGINE du baldaquin, pris dans son sens le plus général, remonte à une haute antiquité. Ce fut d'abord, en Assyrie et en Égypte, un dais mobile qu'on portait au-dessus de la tête des rois pour les mettre à l'abri des ardeurs du soleil. Ce qui n'était primitivement qu'un préservatif contre les inconvénients d'un climat trop ardent, devint une prérogative honorifique. Telle a été l'origine commune du parasol, du pavillon d'honneur, de *l'ombrellino*, du *ciborium* et du dais. Ce signe d'honneur, cette marque de respect a été accordée sous des formes différentes à l'autel, aux fonts baptismaux, au Saint-Sacrement porté processionnellement, aux statues des saints, aux trônes des rois, des patriarches, des évêques, aux chapitres des basiliques mineures, etc.

On appelle *ciborium* un édicule isolé, formé de quatre ou six colonnes correspondant aux angles de l'autel et portant une coupole destinée à l'abriter. C'est tout à la fois une décoration d'honneur et une protection matérielle ; il était aussi destiné à soutenir les voiles dont nous parlerons plus loin, et à supporter la croix, qui n'apparut que tardivement sur l'autel lui-même.

Diverses opinions se sont produites sur l'étymologie du mot ciboire (κιβόριον, κιβουριον, κιβυτον, *cibarium, ciborium, cibureum, civarium, cyborium, cybureum, etc.*). Les uns le dérivent d'un mot égyptien qui signifie fève, parce que sa forme aurait servi de modèle à certains vases en forme de coupe et que le *ciborium* a l'aspect d'une coupe renversée ; les autres y voient une traduction du grec κιβωριον, *coupe*. Ceux-ci prétendent que cet édicule est ainsi appelé parce qu'on y suspendait le ciboire en forme de tour ou de colombe, contenant les saintes espèces ; ceux-là n'admettant point l'antiquité de ce vocable dans ce dernier sens, proposent l'étymologie de *cibus*, parce que le *ciborium* servait comme de tente à la nourriture divine. Il en est enfin qui remon-

tent jusqu'à l'hébreu *Keber*, sépulcre, parce que le ciboire abritait un autel-tombeau.

L'étymologie de *baldaquin* est beaucoup moins contestée. *Baldachinum* est un mot de la basse latinité, désignant une riche étoffe dont la chaîne était de fil d'or et la trame de soie. C'est avec ce tissu, provenant de Baldac, aujourd'hui Bagdad, qu'on revêtait ordinairement les dais en bois qui abritaient l'autel.

On a donné aussi au *Ciborium* les noms d'*apellaria*, *aplare*, *ciel* (en italien *capo cielo*), *columbarium* ou *peristerium* (à cause de la colombe eucharistique), *cooperculum*, *coopertorium*, *dais*, *lilia* ou *malum* (à cause des fleurs dont on a couvert le *ciborium*), *supracœlum*, *surciel* (XVII^e siècle), *tabernaculum*, *tegimen altaris*, *tigurium*, *umbraculum altaris*, etc.

Le *ciborium* paraît dater de l'époque où l'on commença à suspendre le vase eucharistique au-dessus de l'autel, c'est-à-dire du IV^e siècle. Les voiles qui l'entouraient formaient un véritable tabernacle qui semble avoir pris pour type le Saint des Saints dont Moïse environna l'Arche dans le désert. « Peut-être aussi, dit M. Albert Lenoir [1], était-ce une reproduction des *memoriæ*, petits édicules composés de quatre colonnes, surmontées d'un toit, que les premiers chrétiens élevèrent d'abord sur la sépulture des martyrs ensevelis hors des catacombes, ce qui fut fait pour S. Pierre et pour S. Paul. Ces édicules enveloppés ou reproduits plus tard dans les basiliques, auraient formé le *ciborium*. Cette décoration de tombeau était usitée chez les anciens, ainsi qu'on le voit sur les vases grecs, et comme l'indique Pausanias. »

L'empereur Justinien I, ayant rebâti l'église Sainte-Sophie de Constantinople, y fit construire un magnifique *ciborium* dont la coupole d'or était soutenue par quatre colonnes d'argent. Il supportait un globe d'or du poids de 118 livres, que surmontait une croix également en or, pesant 80 livres.

1. *Architecture monastique*, t. I, p. 199.

Anastase le Bibliothécaire énumère un grand nombre de ciboires donnés par les papes aux églises de Rome. Celui qu'Honorius I fit placer à Sainte-Agnès n'était qu'en airain doré; mais c'est en argent que furent construits les *ciborium* offerts à Saint-Pancrace par ce même pape, à Saint-Paul par Grégoire II, à Saint-Chrysologue par Grégoire III, à Saint-Paul et à Saint-Pierre par Léon III.

En France, au IX^e siècle, on s'empressa d'imiter ce qu'on avait vu à Rome. En revenant de cette ville, Aaron, évêque d'Auxerre, fit exécuter, pour l'autel de sa cathédrale, un ciboire d'or et d'argent. S. Angilbert fit venir d'Italie des colonnes de marbre pour servir de supports aux deux *ciborium*, enrichis d'or et d'argent, qu'il construisit à l'abbaye de Centule, dans l'église de Saint-Sauveur et dans l'église de Notre-Dame.

Nous venons de voir figurer l'or, l'argent, l'airain, le marbre dans les ciboires ; on y employa aussi le cuivre, l'ivoire, la pierre, le jaspe, le porphyre, le bois, la mosaïque et les émaux.

Leur forme a subi d'assez nombreuses modifications : ordinairement, c'est un couronnement plus ou moins pyramidal, supporté par quatre colonnes, exhaussées sur des piédestaux. Il arrivait parfois qu'au-dessous du grand édicule, il y en avait un plus petit, appuyant ses piliers sur l'autel lui-même. On l'appelait *peristerium* (de περιστέριον, *colombaire*), parce qu'il était destiné à abriter plus immédiatement la colombe eucharistique.

Au monastère de Saint-Benoît, près Subiaco, une fresque représente un autel dont le dais est en forme de cloche, à côtes alternativement roses et blanches. Dans l'inventaire de la chapelle d'Édouard III, roi d'Angleterre, on voit que l'autel du Saint-Sacrement était couvert d'un dais blanc et rouge, en forme de cloche ; l'étoffe était ornée d'aigles d'or, de petits saphirs et des insignes de l'Ordre de la Jarretière [1].

1. *Archæologia Britannica*, t. XXXI.

Au moyen âge, le *ciborium* fut souvent remplacé par une potence ayant la forme d'une grande crosse ou d'un arbre placé derrière l'autel. A l'aide d'une petite poulie, on faisait descendre ou monter à volonté la pyxide eucharistique qui y était suspendue.

Dans les temps modernes on trouve beaucoup de baldaquins, carrés ou elliptiques, garnis de pentes en étoffe, sans supports et suspendus à la voûte. Souvent lourds et disgracieux, ils rappellent le vulgaire ciel-de-lit des chambres à coucher.

En Normandie et en Touraine, on voit un certain nombre de baldaquins, faisant corps avec le retable et formant un quart de cercle, terminé par une galerie flamboyante. Tel est le baldaquin curviligne de l'église de Moutiers-Hubert, dans le Calvados (1).

Le *ciborium* était dominé par une croix ; à sa voûte on suspendait la custode eucharistique, ou bien une couronne, et plus tard une lampe. Des chandeliers, des reliquaires, des fleurs étaient placés sur le *ciborium* avant l'époque où on les mit sur l'autel lui-même.

M. Didron a considéré le baldaquin comme essentiellement italien et n'ayant pas été en usage dans la France au XIIIe siècle (2). M. le docteur Cattois, après vingt-cinq années de recherches et de voyages, a pu tout au contraire affirmer que la plupart des églises, dans toute l'Europe, ont eu leur principal autel surmonté d'un *ciborium ;* le dôme ou la flèche formait à l'autel comme une seconde couronne. Cet antique et noble usage fut à peu près abandonné en France au XIVe siècle, tandis qu'il persévéra en Allemagne et surtout en Italie. La Renaissance devait le remettre en honneur. De nos jours on se conforme un peu plus aux décisions de la Congrégation des Rites qui exige un baldaquin pour tous les autels où l'on célèbre, et surtout pour l'autel majeur et celui du Saint-Sacrement (3).

1. *Annuaire Normand*, 1868, p. 533.
2. *Annales archéol.*, t. XVI, p. 222,
3. 27 April. 1697.

L'Italie est riche en *ciborium* du moyen âge et des temps modernes. A Rome, le plus ancien est celui de la chapelle Saint-Jérôme, à Sainte-Anastasie. Ceux de Saint-Laurent-hors-les-Murs et de Sainte-Marie au *Trastevere* datent du XIIe siècle ; ceux de Saint-Georges *in Velabro*, de Sainte-Marie *in Cosmedin*, de Sainte-Cécile *in Trastevere*, du XIIIe siècle; celui de Saint-Jean-de-Latran, du XIVe siècle ; ceux de Sainte-Agnès-hors-les-Murs, de Saint-Chrysogone et de Saint-Alexis, du XVIIe siècle (1).

A Saint-Georges en Vélabre, quatre colonnes en porphyre noir supportent une architrave sur laquelle s'élèvent huit petites colonnes de marbre blanc soutenant une corniche qui supporte elle-même un second rang de colonnettes sur un plan octogone. A Saint-Paul-hors-les-Murs, le *ciborium* daté de 1285, signé par les deux artistes Arnolfo di Lapo et Pierre Cavallieri, est soutenu par quatre colonnes d'albâtre oriental, offertes par Mehemet-Ali, vice-roi d'Égypte, et estimées à plus de 200,000 francs. Le baldaquin de Saint-Pierre du Vatican, œuvre capitale de Bernin (1633), a coûté 525,000 francs et contient 186,392 livres de bronze. Quatre colonnes torses supportent un entablement surmonté de quatre anges et couronné d'un amortissement dont la croix dorée s'élève à 81 pieds du sol.

Dans le reste de l'Italie, on remarque surtout le *ciborium* de la cathédrale d'Anagni (XIIe siècle), de Saint-Pierre de Corneto (XIIe siècle), de Saint-Ambroise de Milan (IXe ou Xe siècle), des cathédrales de Parenzo, de Pérouse et de Terracine, de Saint-Apollinaire *in classe* à Ravenne (IXe siècle), de Saint-Pierre et de Sainte-Marie de Toscanella (XIIe siècle), de Saint-Marc de Venise, etc.

Signalons, en Allemagne, les *ciborium* de Notre-Dame de Halberstadt (XIIIe siècle), de Sainte-Élisabeth de Marbourg, de Saint-

1. Voir un article de Mgr Barbier de Montault dans la *Revue de l'Art chrét.*, t. XXIV, p. 296.

Étienne de Mayence (1509), de la cathédrale de Ratisbonne, de Saint-Étienne à Vienne, etc. ; en Angleterre, de Saint-Barnabé de Nottingham, et ceux des églises gothiques construites par M. Pugin ; en France, ceux du Val-de-Grâce et des Invalides, à Paris, d'une crypte antérieure au XI^e siècle, à Chambéry ; ceux des églises de Bretagnolles et de Louversey (Eure), de Chassy et de Mornay-Bery (Cher), de Guyencourt (Somme), de La Chapelle-Rainsoin (Mayenne), de Saint-Jean de Maurienne, etc. Parmi les constructions modernes, nous nous bornerons à citer celles de la cathédrale de Bayonne, de Saint-Paul de Nîmes (œuvre de M. Questel), de Saint-Pierre de Montrouge (œuvre de M. Vandremer) et de la Sainte-Chapelle.

En Grèce et dans une grande partie de l'Orient [1], les autels sont surmontés d'un *ciborium* en marbre dont les quatre colonnes s'appuient sur les angles de la table sacrée. L'un des plus remarquables était celui de Saint-Démétrius à Thessalonique (V^e siècle). C'était un pavillon clos, d'argent ciselé, de forme hexagone, dont les six colonnes supportaient une coupole sommée d'un globe crucifère, orné de tiges de lis. Celui de Sainte-Sophie de Constantinople, dû à la libéralité de l'empereur Justinien I, était encore plus riche. Quatre colonnes de vermeil supportaient une voûte d'argent que surmontait un globe d'or du poids de 118 livres, entouré de lis d'or, d'où émergeait une croix du même métal, pesant 75 livres et étincelant des plus rares pierreries.

### 3. — Voiles et Courtines.

Les saints mystères devaient être soigneusement cachés aux yeux des catéchumènes, des Juifs et des païens qui pouvaient s'introduire dans l'église. Aussi attachait-on au ciborium des voiles qui cachaient l'autel pendant la consécration, et qu'on n'ouvrait que pour la communion des fidèles. Lorsque la loi de l'arcane n'eut plus de raison d'être, ces courtines persévérèrent comme un souvenir traditionnel et une marque de respect. Il est probable que chez les Latins, quand s'introduisit l'usage de l'élévation, on écartait les voiles en ce moment. Ces courtines, étant au nombre de quatre, s'appelaient *tetravela* (de τέτρα, quatre); on donnait aussi le nom de *dorsalia*, *dossalia* aux draperies pendantes : c'étaient souvent des étoffes précieuses, artistement travaillées, enrichies de figures tissées ou brodées à la main. Vers le XIII^e siècle, on supprima le voile antérieur. Le concile de Cologne (1280) ne réclame des courtines que pour les côtés latéraux de l'autel.

Quand le *ciborium* disparut en France, il fut remplacé par des tringles horizontales, scellées aux colonnes et auxquelles on suspendit des courtines, excepté dans la partie antérieure. L'usage de ces courtines se conserva en Belgique au moins jusqu'au XVII^e siècle. Au siècle suivant, il était devenu si rare en France, que Moléon, dans son *Voyage liturgique* [1], l'a signalé comme existant encore dans une douzaine d'églises. A Saint-Étienne d'Auxerre, on fermait les rideaux au *Pater;* on les ouvrait à l'*Agnus Dei*, à Saint-Étienne de Sens; depuis le *Sanctus* jusqu'après le *Pater*, à Notre-Dame de Rouen.

Les modernes églises catholiques d'Angleterre font revivre cette antique décoration. Elle a survécu en Orient où, de nos jours comme du temps de saint Jean Chrysostome [2], le rideau reste fermé depuis la préface jusqu'à la communion des fidèles.

Outre ces rideaux permanents, il y en avait qui ne servaient que dans certaines circonstances liturgiques.

Au moyen âge, le jour de Pâques, on couvrait l'autel pendant le premier nocturne, d'un voile noir; pendant le second, d'un voile gris-obscur; pendant le troisième, d'un voile rouge. Ces changements de couleur figu-

1. Il n'y a pas de ciborium en Arménie.

1. Pages 121, 157, 159, 169, 275, et 386.

2. Quand vous voyez tirer les rideaux, dit-il, pensez que vous voyez le ciel s'ouvrir et les anges descendre. *Homil. III in Epist. ad Ephes.*

raient la loi de nature, la loi de Moïse, et la loi de grâce sanctionnée par le sang de Jésus-Christ.

Pendant la Semaine-Sainte, on ne voilait pas seulement le crucifix, comme aujourd'hui, mais l'autel tout entier. Cet usage s'est conservé dans beaucoup d'églises d'Espagne et donne lieu à une cérémonie dramatique dont je fus témoin à la cathédrale de Séville, le 20 avril 1878. Le mercredi saint, au passage de l'Évangile où il est dit que le voile du Temple se déchira, un bruit formidable retentit dans l'église, des éclairs sillonnent la voûte, et le premier voile se déchirant tombe avec une telle rapidité qu'il m'a été impossible de me rendre compte des moyens employés pour produire ce coup de théâtre. A la messe du samedi saint, quand le célébrant entonne le *Gloria in excelsis*, le second voile noir du sanctuaire disparaît comme par enchantement et laisse apparaître l'immense retable ogival, si admirablement sculpté. Aussitôt des détonations d'artillerie éclatent dans les voûtes, les cloches de la *Giralda* se dédommagent de leur long silence, et les 3,500 tuyaux du buffet d'orgues laissent échapper, d'une voix triomphante, leurs chants les plus joyeux.

A Saint-Maurice d'Angers, le samedi saint vers le soir, l'autel était enveloppé d'un grand drap blanc, souvenir du linceul de Notre-Seigneur; on ne l'enlevait que lorsque la résurrection avait été annoncée par deux maires-chapelains, cachés derrière la tenture [1].

### 3. — Couronnes.

Les souverains faisaient parfois don aux autels des couronnes dont ils avaient ceint leur front ; mais le plus ordinairement c'étaient des couronnes qui n'avaient point servi. On les fixait à la voûte du *ciborium* au-dessus de l'autel. Cet usage, introduit à Byzance et à Rome par Constantin, devint général en Occident. La couronne d'or que Charlemagne donna à Saint-Pierre de Rome pesait, y compris les perles, 55 livres; celle de Saint-Clément, offerte par Léon IV, pesait 50 livres. Il y en avait aussi de petites, du poids d'environ deux livres, comme celles que Léon III donna à Saint-André et à Saint-Nérée. Les célèbres couronnes d'Agilulphe et de Théodelinde n'ont jamais orné la tête de ces souverains ; elles ont été faites pour être suspendues au-dessus de l'autel de Saint-Jean de Ravenne. Les chaînes attachées à chacune des couronnes de Guarrazar, au musée de Cluny, nous montrent de quelle façon ces œuvres de l'orfèvrerie gothique du VII^e siècle étaient suspendues.

La Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier mentionne trois *ciborium* à chacun desquels était suspendue une couronne resplendissante d'or et de pierres précieuses.

En Grèce, on suspend autour de l'autel des œufs d'autruche. « Ce n'est point sans mystère, dit M. l'abbé Pougnet [1], car, assurait-on, pour couver ses œufs, l'autruche les regarde sans cesse; si elle venait à en détourner ses regards, ses œufs ne pourraient éclore, mais ils se gâteraient infailliblement : telle est la prière, dont l'intention doit toujours tendre vers Dieu; tel est encore le soin qu'il faut prendre pour éviter les distractions dont l'effet serait de détourner l'intention et de la rendre mauvaise, en la dirigeant vers les créatures. »

### 4. — Parements d'autel.

Les parements doivent leur origine aux voiles ou tapis précieux dont on entourait les autels pour préserver de la poussière les saintes reliques placées en-dessous. Il y a deux sortes de parements, les uns en matière dure (or, argent, vermeil, cuivre, ivoire, pierre, marbre, jaspe, porphyre, bois recouvert ou non de peintures, etc.) ; les autres en étoffes

1. Moléon, *Voy. liturg.*, p. 98.

1. *Annal. archéol.*, t. XXVI, p. 68.

(tissus d'or ou d'argent, soie, soie mêlée d'or ou d'argent, rehaussée de perles ou de pierres précieuses, satin, taffetas, gros de Naples, velours, drap, laine, lin, toile imprimée, cuir doré et gaufré, guipures, dentelles, perles ou jais appliqués sur de forts reliefs, etc.).

On a donné au parement, partie principale de ce qu'on appelait autrefois l'*habillement* de l'autel, les noms *d'antependium*, (qu'on écrit parfois à tort *antipendium*), *contre-table*, *contre-retable*, *devant d'autel*, *dossalia*, *dorsalia*, *facies altaris*, *palla*, *pallium*, (vêtement) — que les Italiens traduisent par *pala*, *palioto*, — *tobalea*, *tobalia*, *tovalia (touaille)*, *tabula altaris*, *vestis* (1).

Les expressions *frontale* et *mantile* désignent plus spécialement l'orfroi horizontal qui orne la partie supérieure du parement.

Les écrivains ecclésiastiques ne manquent pas de mentionner les dons de parements qui avaient souvent une grande valeur vénale et artistique. L'empereur Justinien envoya au pape Hormisdas deux parements de soie pour orner l'autel des saints apôtres; le pape Adrien I en fit exécuter deux pour le grand autel de Sainte-Marie-Majeure, l'un de toile d'or garnie de pierreries, où était représentée l'Assomption de la sainte Vierge ; l'autre de soie, également à figures, avec une bordure d'écarlate. Le pape Léon III donna des parements d'autel en vermeil aux églises romaines de Saint-Grégoire, de Saint-André et de Sainte-Pétronille. Léon IV en offrit un d'argent, pesant 116 livres, à l'église Saint-Sylvestre. Celui que Paul I fit faire pour l'autel de Saint-Pierre était en drap d'or, orné de perles, avec une représentation du prince des apôtres, délivré de sa prison par un ange. Quand l'autel était isolé au milieu du chœur, on l'entourait entièrement de parements, ou tout au moins on en mettait par devant et par derrière ; quand il était appliqué contre un mur, tantôt on ne décorait que la face antérieure, tantôt aussi les côtés latéraux.

Au XIIIe siècle, les parements métalliques furent généralement remplacés par des *antependium* en étoffe, se composant d'une robe galonnée, tendue sur un châssis de bois, et d'un frontal frangé. Ce frontal était souvent recouvert par un second orfroi, ce qui se pratique encore aujourd'hui à la cathédrale de Bénévent (1).

Vers la fin du XVIe siècle, le nom et les armoiries du donateur sont souvent brodés sur les parements : ils sont décorés de galons, de franges, de médaillons peints. Des artistes en renom, tels que Tintoret, Zucchero, Vasari, n'ont pas dédaigné de s'appliquer à ce genre d'ouvrage. Parmi les sujets les plus fréquents, nous remarquons les sacrifices d'Abraham et de Melchisédec, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Bergers et des Mages, Jésus-Christ en croix, les instruments de la Passion, l'Ascension, la sainte Vierge et les douze apôtres, l'Assomption, des saints et des saintes, les vertus théologales, etc.

D'après les lois liturgiques, les parements, les jours de la semaine aussi bien que les fêtes et dimanches, doivent être de la couleur du jour. Ces prescriptions sont répétées dans les Missels français des XVIIe et XVIIIe siècles. Mais, on sait que ces couleurs variaient selon les diocèses. Ainsi, tandis que, dans le rite romain, le blanc est la couleur des confesseurs-pontifes, c'était le vert dans l'Église de Paris, le jaune dans celle d'Autun. Ces changements de parement exigeaient un peu de peine, et c'est ce qui contribua à en faire abandonner l'usage. On crut être autorisé à y renoncer, par cette raison que, malgré l'opinion de Quartus (2), ce ne fut jamais là une règle strictement obligatoire, et que les liturgistes les plus autorisés considèrent la rubrique

1. Quand Anastase le Bibliothécaire se sert du mot *vestis*, il faut entendre par là un parement d'autel ; mais quand il dit *vestis in altari* ou *super altare*, il s'agit d'une nappe d'autel.

1. Barbier de Montault, *Le trésor de la cathédrale de Bénévent*, ch. VI.

2. *In rubric. Missal.*, part. I, tit. XX, dub. 9.

du Missel, sur ce point, comme purement directive.

Peut-être d'ailleurs crut-on se conformer à l'esprit de la liturgie, en réduisant le grand parement d'autrefois au frontal en broderies, cousu ou épinglé sur la nappe d'autel, et pouvant servir à n'importe quel jour. Ces broderies, malheureusement, étaient déjà tombées en décadence au XVII^e siècle.

« A de rares exceptions près, dit M. de Farcy [1], les personnages disparaissent ; les merveilleuses scènes qu'on y rencontrait au moyen âge sont remplacées par quelque pâle copie d'un tableau à la mode, souvent mal exécutée au petit point ou au passé. En revanche, voici des corbeilles de fleurs, des guirlandes enlacées de nœuds de rubans, des cornes d'abondance à profusion (comme sur un écran de feu ou un fauteuil) ; au milieu de tout ce fouillis, un cartouche avec un maigre chiffre de N.-S., ou bien une grande croix de Malte, avec un Saint-Esprit. Ces compositions, d'un goût douteux, surchargées de détails, laissent à peine voir le fond ; elles sont tantôt brodées au passé sur fond de couchure d'or ou d'argent, tantôt en tapisserie ou en jais. Ce dernier procédé est une innovation du XVII^e siècle, qui semble venir d'Italie ; le jais est très brillant, solide, et peu coûteux ; on en a tiré souvent un merveilleux parti au point de vue décoratif. On employait aussi beaucoup la toile peinte à l'huile et le cuir doré, pour les parements d'autel. Il serait toutefois injuste de ne pas reconnaître le mérite réel de quelques *antependium* de cette époque, par exemple de ceux qu'avaient envoyés les Ursulines d'Amiens à l'exposition de Lille ; ils sont d'une magnificence extraordinaire et d'une grande valeur artistique. Mais ce sont des exceptions très rares, quand on considère le nombre fort considérable de parements d'autel des XVII^e et XVIII^e siècles, qui existent encore ; presque tous sont d'une médiocrité incontestable. »

1. *Mélanges de décor. rel.* p. 50.

Quant aux parements métalliques, il ne faudrait pas croire que la Révolution seule soit coupable de les avoir détruits ; un bon nombre avaient disparu auparavant. Ainsi, le chapitre de la cathédrale d'Amiens vendit, en 1598, un magnifique parement d'argent pour subvenir aux misères causées par la peste et par la guerre [1]. En 1760, le chapitre de la cathédrale d'Angers vendit un parement en vermeil du XIII^e siècle pour solder les boiseries du chœur [2]. Enfin, un certain nombre *d'antependium* ont été métamorphosés en retables et, pour recevoir cette nouvelle destination, ont subi des modifications plus ou moins regrettables.

Aujourd'hui l'usage des devants d'autel persiste à Rome, dans beaucoup d'églises d'Italie et à Lyon ; il a été rétabli dans quelques diocèses de France, notamment dans celui de Montauban. Ailleurs, l'autel n'est paré qu'aux jours de funérailles. Dans certaines paroisses rurales, les jours de fête, on déploie un mauvais goût vraiment déplorable, en appliquant des mousselines claires ou des dentelles sur percaline rose ou bleue, et en les émaillant de papier doré et de perles fausses.

Depuis une trentaine d'années, on fait en France de beaux parements en cuivre repoussé et doré. Mais on a le tort de les fixer à l'autel et de ne pas les réserver pour les grandes solennités.

Nous allons signaler un certain nombre des parements les plus remarquables conservés en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Espagne, en France et en Italie.

**Allemagne et Autriche.** — Aix-la-Chapelle. De l'ancien parement d'autel, attribué à l'empereur Othon III (XI^e siècle), il ne reste que douze plaques d'or que l'empereur Guillaume a fait encadrer dans de riches bordures. Le Christ triomphant se trouve au centre de diverses scènes rela-

1. Manuscrits de Pagès, t. V, p. 469.
2. De Farcy, *L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers*

tives à la passion du Sauveur. — On voit, dans le même trésor, les panneaux démontés d'une autre *pala d'oro* du XVe siècle, représentant tous les apôtres assis [1]. — Coblentz. Dans la collection de M. Finck, devant d'autel, en métal orné d'émaux, provenant de l'église de Landesdorf. — Cologne. A l'Hôtel-de-Ville, *antependium* émaillé, avec figures de saintes, en partie du XIIe siècle, en partie du XIVe siècle. Dans la collection Walraf, parement en métal, orné d'émaux. — Dresde. Au musée du Grand-Jardin, deux devants d'autel en étoffe, l'un du XIIIe siècle, figurant l'arbre de Jessé, l'autre du XIVe siècle, brodé sur toile en soie et or, et représentant le couronnement de la sainte Vierge. — Klosterneubourg. *Antependium* brodé au XIIe siècle, représentant l'Annonciation. — Munster. Au musée de *Kunsvescin*, devant d'autel du XIIe siècle, provenant du couvent de Sainte-Walburge, à Soast, en Westphalie ; il est en bois, avec figures peintes à l'eau sur fond doré. Le Rédempteur, tenant le livre des Évangiles, est accompagné, à droite du Précurseur et d'un saint archevêque de Cologne ; à gauche, de la sainte Vierge et de sainte Walburge. Quelques antiquaires rangent ce monument parmi les retables.— Goss (Autriche). Parement brodé du XIIe siècle.—Monza. Au maître-autel de la cathédrale, *paliotto* d'argent doré, œuvre de Borgino (1359), divisé en trois panneaux couverts de sculptures en bas-reliefs. — Salzbourg. Parement brodé, au trésor de la cathédrale.

**Angleterre.** — Londres. A l'exposition de broderies de 1874, on remarquait plusieurs devants d'autel en broderie appliquée. La *Gazette des Beaux-Arts* en signalait spécialement un de velours rouge, travail italien du XVIe siècle, appartenant à M. Spitzer : « Toute la partie décorative, qui est très importante, est entièrement brodée en application d'or et principalement de soie blanche, avec de légères parties retouchées à l'aiguille et au pinceau. Les sujets représentent, au centre, une Vierge-Mère ayant à sa droite S. Sébastien, et, à sa gauche, S. André [1]. » A la même exposition, se trouvait un chef-d'œuvre unique en son genre, appartenant à MM. Hailstone, de Wackefield ; c'est un parement en *point-coulé*, procédé primitif qui a été employé dans tous les pays du monde et jusque dans les Indes. « C'est là un poème, dit le *Journal Général des Beaux-Arts* [2], où se déroulent les souffrances et la mort ignominieuse d'un Dieu pour le salut des hommes, et, après sa chute volontaire et rédemptrice, son entrée triomphante dans le séjour divin, où, d'accusé et de victime, il est devenu le juge suprême, plein de gloire et de majesté. En tout, 56 personnages, dont les poses et les physionomies très archaïques, naïves et informes même, attestent leur haute ancienneté. Malgré cette grossièreté de lignes, l'ensemble ne manque pas d'élégance et d'harmonie : nous y constatons, en tout cas, beaucoup d'imagination, de cachet et d'originalité. Les lettres sont à jour, de même que les zigzags superposés qui ornent les colonnes. » — Steeple-Aston (Oxfordshire). Devant d'autel du XIIIe siècle, où sont brodés le portement de croix et le martyre de nombreux saints. — Westminster. A l'abbaye, *antependium* du XIIIe siècle, peint sur fond d'or, avec des bordures ornées d'or, de cristaux, de pierres incrustées et de verres de couleur.

**Belgique.** — Bruges. A Notre-Dame de la Poterie, parement en tapisserie, représentant l'Adoration de Jésus par la sainte Vierge, S. Joseph, les anges, les bergers, les donateurs et leurs patrons. — Bruxelles. A Notre-Dame du Sablon, *antependium* en cuir gaufré, production malinoise du XVIIe siècle. — Gand. La collection, aujourd'hui dispersée de M. Onghena contenait un

1. Barbier de Montault, *Le trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle*, p. 16.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2me part., t. XI, p. 247.
2. N° du 12 août 1874, p. 41.

parement du XIIIe siècle, exécuté en soie et en or de Chypre, représentant deux scènes de la vie d'un évêque martyr et deux épisodes de la vie de S. Jean l'Évangéliste. — LIÈGE. A Saint-Martin, frontal d'*antependium* dont les broderies (XIVe siècle) reproduisent dix-neuf épisodes de la vie de S. Martin. — LIERRE. A Saint-Gommaire, deux devants d'autel, en velours rouge, du XVIe siècle. — TOURNAI. A la cathédrale, *antependium* brodé en soie et or, figurant un arbre de Jessé.

**Espagne et Portugal.** — Il y a des *antependium* en argent à la cathédrale de CORDOUE, à San-Lorenzo de PAMPELUNE. Celui de la cathédrale de GERONA est l'œuvre de Petro Barners, de Valence, qui l'acheva en 1358. — LUZ (Portugal). Devant d'autel en satin blanc avec frontal rouge et or, où se voient les armoiries de l'infante Dona Maria, fille de don Manoël (1553).

**France.** —ABBEVILLE. A Saint-Vulfran, devant d'autel en bois (XVe siècle), dont les peintures représentent la résurrection des donateurs et le Jugement dernier. —AMIENS. Les Ursulines possèdent un magnifique devant d'autel, œuvre de leurs anciennes sœurs (XVIIe siècle). Sur des fonds en or de Chypre, se détachent divers genres de broderies, en or filé, en argent, en soie, en relief, avec pierres précieuses. Les cinq compartiments renferment les figures de la sainte Vierge, de la Charité, de la Foi, d'un évêque et d'un martyr. — CUY (Yonne). Parement formé d'une tapisserie en moquette et jais blanc (XVIIe siècle). — DIJON. Au musée, parement en stuc, exécuté en 1674, pour décorer l'autel où était placée l'hostie miraculeuse de la Sainte-Chapelle de Dijon. On y voit représenté l'ostensoir qui contenait l'hostie envoyée en 1433 par le pape Eugène IV à Philippe-le-Bon. — ESVES-LE-MOUTIER (Indre et Loire). Devant d'autel, sculpté en bois et doré, provenant de l'église Saint-Saturnin de Tours. Le monogramme placé au centre paraît être celui de Marie de Médicis; les statues de la Foi et de la Religion sont des additions du règne de Louis XV. — FRIGOLET (Bouches-du-Rhône). A la chapelle de Saint-Michel, *antependium* en cuir doré et peint. — PARIS. On conserve au musée du Louvre le parement d'autel que Charles V offrit à la cathédrale de Narbonne. C'est un grand morceau de soie blanche dont les peintures en grisailles sont exécutées à la plume pour le trait, au pinceau pour le modelé. Les principaux sujets représentent les scènes de la Passion. Charles V et sa femme sont agenouillés devant un prie-Dieu. — Au musée de Cluny, parement d'autel en or, donné par l'empereur Henri II, en 1019, à la cathédrale de Bâle. Hauteur, 1 m ; largeur, 1 m. 78 c. Les cinq arcades de la façade contiennent les figures du CHRIST, aux pieds duquel sont prosternés Henri II et sa femme Cunégonde, de S. Benoît, des archanges Michel, Gabriel et Raphaël. Quatre médaillons, placés au-dessus des cintres, figurent les quatre Vertus cardinales, exécutées au repoussé et retouchées au burin. Deux vers léonins, mélange de latin, de grec et d'hébreu, témoignent de la piété reconnaissante de l'empereur envers S. Benoît :

*Quis sicut Hel fortis medicus soter? Benedictus,*
*Prospice terrigenas clemens mediator usias* (1).

Cet autel, que l'académie des Beaux-Arts de Milan a estimé valoir plus de 150,000 francs, ne serait pas un véritable parement selon M. Viollet-le-Duc, mais un retable mobile. — SENS. Au XVe siècle, de magnifiques tapisseries d'or et d'argent servaient de parement au maître-autel. — VERSAILLES. A la bibliothèque, parement en soie rouge couverte d'ornements de feuillages, formés de broderies en jais blanc et en pierre de couleur.

1. M. Labarte (*Histoire des arts industriels*, 2e éd., t. I, p. 385) traduit ainsi : « Quel médecin fait des miracles comme le Seigneur ? Benoît, regarde, médiateur clément, les êtres terrestres ! »

Des parements en étoffe, plus ou moins remarquables, sont conservés à l'église Saint-Vaast de Bailleul, au musée de Soissons, dans les collections de M. Basilewski et de M. L. Gauchez à Paris, de M. de Farcy à Angers, de M. Favier à Douai, de M. Quenson à Saint-Omer, etc.

Italie. — Citta di Castello. A la cathédrale, parement d'argent du XIIe siècle, exécuté probablement par des artistes grecs qui se trouvaient alors en Italie. — Florence. Le *paliotto* d'argent du baptistère, commencé en 1366, est l'œuvre d'assez nombreux artistes qui se succédèrent en rivalisant de talent. Le centre est occupé par la statue de S. Jean-Baptiste, œuvre de Michelozzi (1451). Les sujets des bas-reliefs sont empruntés à la vie du Précurseur. Dans diverses églises de Florence, on remarque des peintures sur bois, datant la plupart de la Renaissance, et servant *d'antependium*. — Milan. Le célèbre *paliotto* de l'église Saint-Ambroise fut exécuté en 835, par Wolvinius, comme le témoigne cette inscription : *Wolvinius magister phaber*. C'est un carré long dont la façade principale est revêtue de lames d'or et dont les trois autres côtés sont en argent, le tout ornementé d'émaux et de pierreries. La face antérieure se divise en trois panneaux : au centre, on voit le Christ sur son trône et les douze apôtres; à droite et à gauche, six bas-reliefs figurent la vie de Jésus-Christ. La face postérieure, consacrée à la vie de S. Ambroise, offre en outre quatre médaillons où l'on voit S. Michel, Angilbert II, archevêque de Milan, offrant cet *antependium* à S. Ambroise, et l'orfèvre Wolvinius s'inclinant devant ce saint archevêque. Les faces latérales sont décorées de bas-reliefs exécutés au repoussé, représentant des anges et des bustes de saints. On lit les vers suivants sur les bandes lisses qui encadrent les panneaux de la partie postérieure :

*Emicat alma foris, rutilique decore venusta*
*Area metallorum, gemmisque compta, ceruscat.*
*Thesauro tamen hæc cuncto (potiore) metallo,*
*Ossibus interius pollet donata sacratis.*
*Egregius quod præsul opus sub honore beati*
*Inclytus Ambrosii templo recubantis (in) isto*
*Obtulit Angilbertus ovans, Dominoque dicavit,*
*Tempore quo nitidæ servabat culmina sedis.*
*Aspice, summe pater, famulo miserere benigno,*
*Te miserante, Deus, donum sublime reportet.*

— Pistoja. Le parement de l'autel Saint-Jacques, à la cathédrale, est l'œuvre du célèbre orfèvre Andrea d'Ognabene (1316) ; mais les panneaux des côtés furent ajoutés en 1357 et en 1371 ; quinze bas-reliefs, disposés en trois rangées horizontales, représentent diverses scènes de l'Évangile. Six statuettes de Prophètes encadraient latéralement le *paliotto*. — Rome. A Saint-Jean-de-Latran, parement d'autel en broderie, portant les armes de Benoît XIV et un médaillon d'or contenant les effigies des bienheureux que ce pape canonisa le 29 juin 1749. Ce parement brodé à Rome, a coûté 75,000 francs [1]. — La basilique de Saint-Pierre possède aussi un grand nombre de riches *antependium* qui furent donnés, la plupart, à l'occasion des fêtes de canonisation : aussi représentent-ils les effigies des nouveaux saints. — Venise. A Saint-Marc, célèbre *pala d'oro* qui sert aujourd'hui de retable au maître-autel; c'est un rectangle de 2 m. 10 c. de haut, sur 3 m. 15 de large. Quatre-vingt-trois tableaux d'émail sur fond d'or sont encadrés par des bordures décorées de pierres fines et de médaillons ciselés. Dans la partie supérieure, on voit l'archange S. Michel, le Crucifiement, la Descente de Jésus aux Enfers, l'entrée du Christ à Jérusalem, l'Ascension, la Pentecôte, la Sépulture de la Vierge. Dans la partie inférieure, on remarque les figures du doge Ordelafo Faliero, de l'impératrice Irène, d'anges, de prophètes, des douze apôtres, de divers saints, et des sujets tirés de la vie et de la passion de Jésus-Christ. Les pierres précieuses sont au nombre de 1339, et les perles de plus

1. Barbier de Montault, *L'archéologie à l'expos. de Rome*, ch. IX.

de 1200. On n'est point d'accord sur l'origine et la date de ce parement. D'après M. Labarte [1], la partie supérieure actuelle composait la *pala* que le doge Orseolo fit exécuter à Constantinople à la fin du Xe siècle ; les autres plaques d'émail auraient été ajoutées par le doge Faliero, en 1105, lorsqu'il fit convertir le parement d'autel en retable ; enfin, la plupart des dispositions architecturales du monument et de ses encadrements seraient dues au doge Andrea Dandolo (1345). Ce chef-d'œuvre d'émaillerie, orné d'inscriptions grecques et latines, est estimé valoir environ quatre millions.

Les anciens écrivains grecs ne font pas mention de parements d'autel ; on n'en rencontre pas en Orient.

### 5. — Retables.

On donne le nom de *retable* à l'espèce de panneau peint ou sculpté qui est posé verticalement sur l'arrière de la table d'autel. On dérive généralement le mot *retable* de *retro* (en arrière) et de *tabula* (table). Nous croyons plutôt que *retable*, qu'on écrivait jadis *rez-table*, vient de la basse latinité *rasus* (ras) dans le sens où l'on dit *rez-terre*, *rez-de-chaussée*, *au ras de l'eau*. C'était, en effet, une décoration que l'on plaçait immédiatement sur l'autel, et par conséquent au niveau, *au ras* ou *au rez* de sa table.

Quelques écrivains, surtout au siècle dernier, donnaient le nom de *retable* aux *predella* ou petits gradins de l'autel, et celui de *contre-autels*, *contre-table* ou *contre-retable*, au lambris dans lequel est enchâssé un tableau ou un bas-relief et contre lequel est adossé le *retable*, c'est-à-dire les gradins. Cette terminologie n'est plus guère d'usage aujourd'hui.

On donne le nom de *triptyques* ou de *polyptyques* aux retables en bois, décorés de peintures, qui se composent de trois volets ou d'un plus grand nombre.

1. *Hist. des arts industr.*, 2me éd., p. 11.

Dès la fin du Xe siècle, à certains jours de fête dont on voulait rehausser l'éclat, on plaçait verticalement sur l'autel des retables mobiles, c'est-à-dire des panneaux peints ou sculptés, en métal, en ivoire, en pierre ou en bois. Hauts d'environ 60 centimètres, ils étaient ornés de petites figurines, encadrées dans des arcades et disposées sur un seul rang. Souvent c'étaient des diptyques ou des triptyques en ivoire, avec encadrement de marqueteries ; c'est-à-dire deux ou trois tablettes distinctes qu'on pouvait, à l'aide de charnières, plier l'une sur l'autre. On donnait à ces décorations mobiles le nom de *tables d'autel*, *rez-de-table*, *chapelles portatives*.

On a dit à tort que leur usage avait cessé complètement au XIVe siècle, car les inventaires nous montrent qu'ils ont persévéré jusqu'au XVIIIe, dans un certain nombre d'églises et surtout de cathédrales qui, conservant leur autel-majeur isolé, n'admirent point les grands retables fixes [1]. Les retables fixes, c'est-à-dire adhérents à l'autel, apparurent au XIIe siècle. Tandis qu'en France, à cette dernière époque, ils restent peu élevés, ayant souvent la forme d'un rectangle surélevé au centre, ils prennent déjà de vastes proportions en Italie, en Espagne et en Allemagne.

Avant le XIVe siècle, dans les cathédrales, il n'y avait point de retable à l'autel-majeur, parce qu'il aurait empêché de voir l'évêque et les membres du clergé ; mais, quand le trône de l'évêque fut déplacé, on commença à mettre sur l'autel de petits retables portatifs. Ce n'est guère qu'au XVIe siècle qu'il fut décoré d'un grand retable, alors qu'au lieu de rester isolé, il fut appliqué contre un mur ou contre l'arcade centrale de l'hémicycle.

Au XVe siècle et surtout au XVIe, les retables fixes se multiplient dans toutes

1. Il y avait encore des retables mobiles au XVIIe ou au XVIIIe siècle dans les cathédrales de Clermont, de Reims, de Sens, à la Chartreuse de Dijon, à Notre-Dame de Beaune, à la chapelle de la Trinité de Fontainebleau, etc.

les églises et deviennent bientôt comme un accessoire indispensable de l'autel.

Les matières les plus diverses ont été employées pour cette décoration. Jusqu'à la fin du XIIe siècle, les petits retables mobiles sont en ivoire ou bien en métal orné d'émaux et de pierres précieuses. Au XIIe siècle et pendant une grande partie du XIVe, la pierre domine ; à la fin du XIVe et au XVe, le bois et l'albâtre obtiennent la préférence. Au XVIe, les marbres rares et précieux étalent leur faste dans les grandes églises, quand toutefois la peinture ne l'emporte pas sur la sculpture.

« Entre les années 1360 et 1400, dit M. Victor Gay [1], il a existé dans un endroit que je ne suis pas en mesure de préciser, mais que je soupçonne au pied du Mont Jura et dans les environs de Saint-Claude, des ateliers de sculpture en albâtre d'où sont sortis une prodigieuse quantité de retables d'autels, historiés des scènes de la Passion ou d'épisodes relatifs à la vie des saints. Ces figures sont originairement peintes et rehaussées d'or. Leur diffusion à l'époque précitée, dans toutes les provinces, semble même un obstacle à la recherche de leur origine ; mais on doit les supposer faites dans un lieu unique et voisin des carrières d'albâtre dont le nombre est en France assez restreint. »

On a aussi employé, en guise de retables, des tapisseries historiées qu'on appliquait à certains jours de fête contre le mur, au-dessus de l'autel. Il en est encore ainsi aujourd'hui à la Chapelle Sixtine. Ailleurs, cet antique usage n'est plus rappelé que par le drap mortuaire qu'on suspend au-dessus de l'autel pour les grands enterrements.

Après avoir parlé des noms, de l'origine et de la matière des retables, nous devons signaler leurs principales formes.

A partir du XVe siècle, les retables perdirent leur ancienne simplicité : les lignes droites horizontales furent souvent remplacées par des lignes courbes ; les compartiments s'agrandirent et se superposèrent pour représenter soit des scènes évangéliques et surtout la Passion, soit la légende du saint auquel l'autel était consacré. L'invention de la peinture à l'huile fit exécuter de grands tableaux qu'on plaça souvent dans l'endroit le plus en vue, c'est-à-dire dans le fond du sanctuaire. Ce fut un des motifs qui firent reculer l'autel contre cette décoration qui l'embellissait.

En Allemagne et en Espagne, la peinture et la sculpture font une heureuse alliance. Tantôt ce sont des renfoncements destinés à recevoir des décorations picturales, tantôt ce sont des volets, peints intérieurement et extérieurement qui recouvrent les parties sculptées, et qu'on n'ouvre que pendant les offices.

On voit, à la même époque, beaucoup de petits retables en albâtre, représentant des scènes de la vie de Jésus-Christ, encadrées dans une ornementation gothique ; en général l'exécution en est assez médiocre ; la peinture y joue un rôle très accessoire ; les dorures sont réservées pour les barbes, les cheveux, les orfrois des vêtements et quelques détails d'architecture.

Au commencement du XVIe siècle, les seigneurs et les châtelains rivalisaient de zèle pour décorer d'un retable l'église de leur paroisse. Vers le milieu de cette époque, les panneaux peints remplacent fréquemment les scènes sculptées.

A la Renaissance, les retables prirent la forme de portiques couronnés de frontons ; le fond est occupé par une vaste toile peinte, les arcades abritent des statues et parfois des reliquaires, les parties sculptées sont rehaussées par des peintures et des dorures ; la frise porte une inscription qui indique le titulaire de l'autel ou qui exprime une pieuse pensée. Cet ensemble, d'un effet un peu théâtral, monte souvent jusqu'à la voûte, bouche la fenêtre du chevet, surtout dans les campagnes. On peut fréquemment reprocher à ces monuments une ornementation incohérente, des dimensions disproportionnées avec l'autel, le mauvais goût de

1. *Glossaire archéologique du moyen âge.*

certains détails, une alliance regrettable du profane et du sacré, un désaccord criant avec le style général de l'édifice ; mais parfois aussi ce sont des œuvres d'art d'une réelle valeur.

Au XVIII^e siècle, le retable est quelquefois remplacé par une immense gloire en cuivre doré, en bois et même en plâtre, dont le centre est occupé par le Père éternel, par la Trinité ou par le Saint-Sacrement. A la cathédrale d'Amiens, c'est le Saint-Sacrement lui-même, renfermé dans une colombe, qui se trouve entouré de rayons et qu'environnent des anges adorateurs.

Nous ne saurions avoir la prétention de déterminer quels sont les plus beaux retables de l'Europe. Nous voulons seulement en indiquer un certain nombre, remarquables par leur antiquité ou leur valeur artistique, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Espagne, en France et en Italie.

**Allemagne et Autriche.** — COLOGNE. Dans une chapelle absidale de la cathédrale, triptyque peint par maître Stephan (XIV^e siècle), provenant de l'ancienne chapelle de l'hôtel de ville; à la chapelle Sainte-Claire de la même cathédrale, polyptyque dont les peintures sont attribuées à maître Wilhem de Cologne (XIV^e siècle.) — Au musée, retable du XII^e siècle, richement émaillé, provenant de Sainte-Ursule, dont tous les personnages ont été remplacés au XIV^e siècle, par des sujets peints sur fond d'or.—L'église Saint-Pierre possède un retable en bois sculpté et peint du XV^e siècle — FRIBOURG-EN-BRISGAU. A la cathédrale, un retable en grès bigarré, véritablement colossal et pourtant d'une légèreté extraordinaire, s'élève jusqu'au sommet des fenêtres absidales. — KLOSTERNEUBOURG, près de Vienne. On voit dans l'église abbatiale un splendide retable d'orfèvrerie, daté de 1181. Cinquante et une plaques de cuivre émaillé mettent en parallèle les sujets historiques de la Nouvelle Loi et les sujets figuratifs de l'Ancienne; entre ces représentations, se trouvent vingt-deux anges, vingt-deux prophètes et quatorze Vertus. Cette œuvre magnifique, qui servit d'abord de parement d'autel, a été exécutée par un artiste français, Nicolas de Verdun, et commandée par le sixième prévôt de l'abbaye, comme l'indique l'inscription suivante :

*Anno. milleno. centeno. septvageno.*
*Nec. non. vndigeno. Ghivernhervs. corde. sereno.*
*Sextvs. prepositvs. tibi. virgo. Maria. dicavit.*
*Qvod Nicolavs. opvs virdvnensis. fabricavit.*

MUNICH. A la Riche-Chapelle, dans le palais de l'ancienne Résidence, retable tout en ébène, incrusté de trente-deux bas-reliefs en argent, exécutés au repoussé, dont tous les sujets sont empruntés à l'histoire de la Passion. Ce travail terminé en 1607, fut l'œuvre d'orfèvres d'Augsbourg.— Il y a de fort beaux retables aux cathédrales d'Aix-la-Chapelle, de Coblentz, de Schleswig (1521); dans les églises de Saint-Ulrich à Augsbourg, de Blœubeuron (Saxe), de Calcar (Prusse-Rhénane), de Saint-Kilian d'Heilbronn, de Saint-Jacques de Rhotembourg (1466), de Xanten (Prusse-Rhénane), etc.

**Angleterre.**— WESTMINSTER. A l'ancienne église abbatiale, retable mobile du XIII^e siècle, accroché, en guise de tableau, dans le bas-côté sud du chœur. Ce panneau a 3^m30 c. de longueur sur 0^m96 c. de hauteur. « Il se compose, dit M. Viollet-le-Duc [1], d'un parquet de bois à compartiments et sculpté, entièrement revêtu de velin collé à la colle de fromage, couvert de gaufrures dorées, de plaques de verre, faisant des dessins d'or sur couleur, d'une extrême finesse, et de peintures d'un beau style. Le moine Théophile, dans son *Traité de divers arts*, parle longuement de ce genre de décoration, appliqué sur panneaux de bois. C'est un objet peut-être unique en Europe et qui permet, en l'étudiant avec soin, de ressusciter un genre de fabrication entièrement oublié aujourd'hui, produisant les effets les plus splendides avec des moyens très simples. »

1. *Dict. du mobilier français*, t. I, p. 234.

Il y a de fort beaux retables à la chapelle d'Albon Towers (Comté de Stroff), à la cathédrale de Durham, à Sainte-Marie d'Overies (Southwark), à l'église abbatiale de Saint-Alban, à la cathédrale de Winchester, etc.

**Belgique.** — Buvrinnes. Retable en bois du XVI^e siècle, dont les six compartiments représentent diverses scènes de la vie de S. Pierre, patron de la paroisse. — Notre-Dame de Hal. Œuvre magnifique en albâtre, exécutée en 1533, par Jean Mone, mais où l'on doit déplorer le sensualisme de la Renaissance. — Gand. A la cathédrale, le chef d'œuvre des frères Van Eyck, l'Adoration de l'Agneau était originairement un retable polyptyque : on sait qu'il est aujourd'hui dépouillé de ses volets dont s'est enrichi le musée de Berlin. — Herenthals. Œuvre de Barthélemy Van Raephorst (XVI^e siècle), représentant l'histoire de S. Crépin et de S. Crépinien. — Megen. L'ancien retable du monastère des Clarisses fait aujourd'hui partie du cabinet de M. le comte Maurin Nahuys, membre de l'Académie d'archéologie d'Anvers. C'est un chef-d'œuvre de sculpture et de peinture bruxelloise, représentant l'Annonciation, la naissance du Sauveur, la Circoncision, la Présentation de la sainte Vierge au Temple et l'Adoration des Mages.

Signalons encore les retables de la cathédrale de Bruges, des églises de Boendael, Boussu, Estines-au-Mont, Deerlyk, Naekendover (XIV^e siècle), Hemelveerdegem, Nulshout, Oplinter, Schoonbroeck, Villers-la-Ville; de Sainte-Dimphne, à Gheel (XIV^e siècle), de Saint-Léonard de Léau (XV^e siècle), de Notre-Dame de Lombeck, de Saint-Denis à Liège, de Notre-Dame et du Béguinage de Tongres; des musées d'Arlon, de Bruxelles et de Namur.

**Espagne.** C'est surtout le pays des gigantesques retables, où sont sculptés parfois des milliers de personnages. Bornons-nous à citer ceux des cathédrales de Barcelone, de Burgos, de Cordoue, de Grenade, de Pampelune, de Sarragosse, de Séville, de Tarragone, de Tolède, de Valence, etc. Les retables des églises hispano-américaines, par leur faste et leurs dimensions, rappellent ceux de l'Espagne. Celui de Santo-Domingo, à Lima, est tout en argent.

**France.** — Aix. A l'église des Pénitents, retable en bois, de 1515, dont les statues en ronde-bosse et de grandeur naturelle représentent le Calvaire et la mise au sépulcre. De mauvaises restaurations ont supprimé le paysage, les astres et les anges. — Auxerre. Au musée, deux retables, l'un en pierre, du XI^e siècle, provenant de l'église conventuelle de Crisenon, et contenant, en huit tableaux sculptés, les principaux faits de la naissance et de l'enfance de Jésus-Christ ; l'autre, en bois, du XVI^e siècle, provenant de Lucy-sur-Cure et représentant, en figures de haut-relief, les scènes de la mort, de la sépulture et du couronnement de la sainte Vierge. — Avignon. Dans une chapelle de l'église Saint-Didier, riche retable en marbre sculpté, don du roi René aux Célestins de cette ville. On y remarque surtout les statues de S. Pierre Célestin et du B. Pierre de Luxembourg. — Beaune. Le célèbre tableau — retable de l'hôpital, attribué longtemps à Jean van Eyck, est l'œuvre de son meilleur élève, Roger Van der Weyden. Ce polyptyque représente le Jugement dernier. — Carrière-Saint-Denis (Seine). Son retable est peut-être le plus ancien retable fixe de la France ; il est en pierre de liais et date du XII^e siècle. Ses trois compartiments représentent la Vierge-mère, l'Annonciation et le Baptême de Notre-Seigneur. — Dijon. Au musée, deux curieux retables portatifs, exécutés en 1391, par Jacques de Baerze, artiste flamand, pour l'ancienne chartreuse de Dijon. Les peintures sont attribuées à Melchior Broderlain, peintre du duc Philippe-le-Hardi. Parmi les figures placées dans les niches de l'intérieur du

premier retable, on remarque surtout un saint Georges terrassant le dragon, complètement équipé comme l'était un chevalier du XII^e siècle. — PARIS. A Saint-Germain l'Auxerrois, beau retable en bois sculpté de la dernière époque du style ogival. — PERPIGNAN. Le plus beau des retables de la cathédrale est celui, tout en marbre blanc, du maître-autel, exécuté en 1620, par Soler, artiste barcelonais. — SAINT-DENYS. A l'ancienne église abbatiale, beau retable portatif du XII^e siècle, en cuivre repoussé et émaillé, provenant de Coblentz. On y voit le CHRIST bénissant, en buste, et les douze apôtres assis, figures de ronde-bosse, en cuivre doré, avec des nimbes en émail et une flamme qui descend sur chaque nimbe. — SAINT-MAXIMIN (Var). Autel et retable de la Renaissance, dont les peintures offrent un vif intérêt pour l'étude de l'iconographie. Vingt-deux compartiments représentent la passion de Notre-Seigneur; ces peintures portent la date de 1520. Le nimbe de Judas est une simple ligne noire, privée de tout rayon lumineux ; la Madeleine se sert d'une plume pour oindre les plaies du Sauveur; les apôtres sont chaussés de sandales. Comme le dit fort bien M. Rostan [1] : « C'est un écho prolongé du gothique, un dernier parfum, si l'on veut, des siècles de foi, mêlé déjà aux brises païennes qui se lèvent à l'horizon. » — SENS. En 1760, sur la demande de Louis XV, on livra à la monnaie le magnifique retable d'or du maître-autel de Saint-Étienne de Sens. Cette *table d'or*, c'est le nom qu'on lui donnait, était un don de Seguin, archevêque de Sens à la fin du X^e siècle. Les figures en bosse représentaient Notre-Seigneur couronné par deux anges, la sainte Vierge, S. Jean-Baptiste, les quatre Évangélistes, etc. Des filigranes d'or et des pierres précieuses rehaussaient encore la richesse de ce retable qu'on ne découvrait que deux fois par an, aux deux fêtes de Saint-Étienne.

1. *Bullet. arch. publié par le Comité hist. des arts et mon.*, t. IV, p. 442.

La Normandie est la province la plus riche en retables. Citons, dans le Calvados, Blangy; dans l'Eure, la Selle de Vaudreuil, Pont-de-l'Arche et Rotes; dans la Manche, Avranches et Pontorson; dans la Seine-Inférieure, le Lycée et Saint-Remy de Dieppe, Fécamp, Gournay, Graville, Harfleur, Hautot-l'Auvray, Livry, Montivilliers, Notre-Dame et Saint-Nicaise de Rouen, Saint-Saens, etc.

Pour les autres contrées de la France, nous nous bornerons à mentionner les retables de Saint-Paul d'Abbeville, de la chapelle des Pénitents-Gris, à Aigues-Mortes, d'Arles-sur-Tech (1647), de Saint-Pierre de Bordeaux, de Brou (XIV^e siècle), de Cernay (Marne), de Champallement (Nièvre), de Chaource (Aube), de la chapelle du collège de Chaumont, de Saint-Aré à Decize et de Dornes (Nièvre), de Saint-Malo à Dinan, de la Ferté-Bernard (Sarthe), de Mareuil-en-Brie et de Mesnil-Hurlus (Marne), de Marissel (Oise), de la cathédrale de Marseille, de Saint-Cyr, de Nevers, de la cathédrale de Noyon, de la chapelle du château de Pagny (Côte-d'or,) de Poisay-le-Sec (Vienne), de Saint-Front de Périgueux, de Plessy-Placy (Seine-et-Marne), de la chapelle du Saint-Lait, à la cathédrale de Reims, de Rumilly-les-Vandes (Aube), de Saint-Bertrand de Comminges, de Saint-Malo, de Saint-Thibaud (Côte-d'Or), de Saint-André de Troyes, de Vic-le-Comte (Puy-de-Dôme), etc.

Un grand nombre de retables ont été détruits ou supprimés, uniquement pour dégager la fenêtre absidale qu'on voulait garnir de vitraux peints. Plusieurs d'entre eux ont trouvé un refuge dans les musées et les collections particulières. On en voit de fort beaux dans les musées du Louvre, de Cluny, de Rouen, etc. ; dans les collections de MM. Basilewski, de Farcy, O. de la Saussaye, etc.

**Italie.** — FIESOLE. A la cathédrale, le retable de l'autel est composé de panneaux

peints par Frà Angelico. — Lucques. A l'église San-Frediano, retable en marbre, de 1422, chef-d'œuvre de Jacopo della Quercia. — Pavie. Celui de la Chartreuse, dont les dimensions sont considérables, est attribué à Bernardi del l'Uberriaco (XIVe siècle). — Pistoja. Le retable en argent de la chapelle Saint-Jacques, à la cathédrale, fut exécuté en 1287, et enrichi par des artistes des siècles suivants, entre autres, Nofri de Buto et Alto Braccini. On croit que les deux demi-figures de prophètes dont il est orné sont dues au ciseau de Brunelleschi. — Rome. Parmi ses plus beaux retables, on remarque ceux du Gesù, de la Minerve, de Saint-Grégoire au *Cœlius*, de Saint-Ignace, de Saint-Laurent-hors-les-Murs, de Saint-Pierre du Vatican, de Saint-Silvestre *in capite*, de Sainte-Agnès de la place Navone, de Sainte-Balbine, de Sainte-Marie-de-la-Paix, de Sainte-Marie-du Peuple ; ceux des Musées de Latran et du Vatican. — Venise. La *pala d'oro* de Saint-Marc dont nous avons parlé, sert aujourd'hui de retable et s'élève à un mètre environ, en arrière de l'autel ; un autre retable de cette église, entièrement peint sur fond d'or, a été exécuté à Constantinople, vers la fin du Xe siècle, sur le modèle de celui de Sainte-Sophie ; à l'église Saint-Sauveur, on voit un grand retable d'argent, du XIVe siècle, divisé en trois étages dont les niches contiennent les figures du donateur, des Évangélistes, de la Vierge, de divers saints, et la scène de la Transfiguration.

### 6. — Tabernacles.

Le mot *tabernacle* désigne exclusivement aujourd'hui l'édicule fixe placé au milieu de l'autel, ou un édifice construit près de l'autel, ayant pour destination de contenir la réserve eucharistique. Rien de plus convenable que ce nom, emprunté à l'Ancien-Testament : de même que le Tabernacle des Israélites contenait l'Arche d'alliance, celui des chrétiens renferme le signe sacré de l'alliance la plus intime de l'homme avec Dieu, c'est-à-dire, l'Eucharistie. Cette expression, dans le sens moderne, ne remonte pas au delà du moyen âge, et s'applique alors à tous les meubles destinés à contenir l'Eucharistie, à la colombe du *ciborium*, au ciboire, à l'ostensoir, aux armoires eucharistiques, et même aux châsses, aux reliquaires, et aux dais d'architecture, que les anglais appellent encore aujourd'hui *tabernacle-work*. C'est aussi le nom qu'on donnait au *ciborium* qui abritait la suspension eucharistique.

Le récipient des hosties consacrées a été encore désigné sous les noms d'*arca*, de *ciborium*, *conditorium*, *custodia*, *repositorium*, *sacrarium*, etc.

Les tabernacles isolés s'appellent *ciborio* en Italie, *maison de Dieu*, en Allemagne, *Sion*, en Russie.

Pendant bien longtemps, le prêtre communia les fidèles avec les hosties qu'il avait consacrées à la messe; il n'était donc pas nécessaire que l'autel fût pourvu d'un tabernacle. Les hosties destinées aux malades étaient conservées soit dans une pyxide suspendue au-dessus de l'autel, soit dans un coffret qu'on laissait dans le *sacrarium*, soit dans une armoire pratiquée derrière ou à côté de l'autel.

Les plus anciens tabernacles étaient des édicules, en marbre ou en pierre, creusés dans la muraille, dont la porte rectangulaire était flanquée de deux colonnettes et surmontée d'un fronton. Tels sont ceux qu'on voit à Rome à Sainte-Cécile, à Saint-Clément, à Sainte-Marie *in Trastevere*, à Sainte-Marie-l'Égyptienne, à Saint-Nicolas *in carcere*, à Sainte-Sabine, etc. Il y en avait qui faisaient fortement saillie sur le mur ; tel paraît être un édicule du Ve siècle, dans la chapelle des Saints-Anges, près de Spolète (Ombrie), et dont nous donnerons plus tard la description d'après M. Rohault de Fleury.

A quelle époque a-t-on placé au centre du

gradin de l'autel cet édicule en forme de temple, de tour ou de petite armoire ? M. Viollet-le-Duc dit que les tabernacles ne remontent pas à plus de deux cents ans [1]. M. de Caumont paraît admettre qu'il en a existé quelques-uns au moyen âge, lorsqu'il dit que « sur la *plupart* des autels des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, il n'y avait pas de tabernacle pour recevoir les hosties [2]. » Nous ne pensons pas que cette origine soit ni aussi ancienne, ni aussi moderne. On commença, au XIII^e^ siècle, à se servir parfois d'un tabernacle mobile qui consistait en un coffret de bois ou de métal, recouvert d'un pavillon de soie; mais ce n'est que vers la fin du XV^e^ siècle que ce récipient abandonna le côté gauche de l'autel pour se dresser, d'une manière permanente, au milieu. Quant aux tabernacles isolés de l'autel, ils prirent, à cette époque, des proportions souvent monumentales.

L'évêque Laurent Allemand, lors des visites pastorales qu'il fit en 1551, dans son diocèse de Grenoble, prescrivait de placer, au milieu de l'autel, des tabernacles en bois de noyer, là où il n'y en avait pas encore [3].

Cet usage se généralisa au XVII^e^ siècle, et parfois même fort inutilement, puisqu'on mit des tabernacles à des autels où l'on ne conservait jamais la réserve eucharistique. Il y eut toutefois d'assez nombreuses exceptions. Le *Rituel de Soissons*, publié en 1753, constatait que : « aucune ancienne église n'avait encore adopté le tabernacle. » Dom Chardon faisait remarquer en 1745, que beaucoup d'églises avaient résisté à l'envahissement de la mode et continuaient à réserver l'Eucharistie soit dans la sacristie, soit dans des *armarium* ou le plus ordinairement dans des suspenses.

On a employé des matières bien diverses pour la confection des tabernacles : l'or, l'argent, le bronze, le cuivre, le fer, la pierre, le granit, le marbre, le porphyre, les pierres précieuses, le bois, l'écaille, la nacre, la terre cuite, etc. Souvent, la porte seule est en matière précieuse.

Le bois serait préférable à la pierre, dangereuse par l'attraction qu'elle a pour l'hydrogène. Tous les bois ne sont pas également admissibles : le concile d'Aix (1585) proscrit ceux de noyer et de chêne, qui laissent suinter l'humidité, et recommande le bois de peuplier. Quand le tabernacle est en marbre, comme c'est aujourd'hui l'usage le plus général, il est recommandé par les synodes d'en lambrisser l'intérieur.

Le tabernacle est ordinairement posé sur le gradin de l'autel; quelquefois il est pratiqué dans les gradins eux-mêmes: c'est ce qu'on appelle, à Rome, *tabernacle à la théatine*, parce que tel est l'usage des religieux Théatins.

Les tabernacles sont le plus souvent carrés, mais il y en a de ronds, d'octogones et de polygones ; ils affectent la forme d'une armoire, d'un petit temple, d'une chapelle, d'une tour, d'un château, d'une pyramide, d'une urne, etc. « De nos jours, dit M. Raffray [1], on a donné quelquefois au tabernacle la forme d'un Sacré-Cœur d'où jaillit une immense gerbe de rayons et dont la plaie sert de passage au Dieu caché qui vient reposer dans notre poitrine, idée ingénieuse et touchante, à laquelle il ne manque que la sanction du temps. »Tout ce qui est ingénieux n'est pas recommandable; en fait de liturgie, tenons-nous-en à l'antique tradition de l'Église.

En Allemagne et en Belgique, on voit des tabernacles tournants, pour éviter l'emploi de l'escalier, quand on veut retirer le ciboire. On ne saurait disconvenir que ces mécanismes utilitaires ne soient très préjudiciables à la dignité du culte.

A l'église Saint-Laurent de l'Escurial, le tabernacle en pierres précieuses était muni de fenêtres en cristal, à travers lesquelles on apercevait le saint ciboire. La Sacrée

1. *Dict. raisonné d'arch.*, t. II, p. 47.
2. *Cours d'antiq. monum.*, t. VI, p. 161.
3. Ordinavit fieri custodiam nuceam in medio altaris. Cf. *Bullet. mon.*, t. XXIV, p. 61.

1. *Beautés du culte*, t. II, p. 47.

Congrégation des Rites, consultée sur la convenance de cette disposition, répondit qu'on devait couvrir le tabernacle de façon à ce que le saint ciboire ne reste pas exposé à la vue des fidèles [1].

M. Viollet-le-Duc, dans les autels qu'il a fait exécuter, place sur le gradin une espèce de réduit, tout simplement taillé dans la pierre, et qu'il appelle très vulgairement *boîte à ciboire*.

Les décorations de la porte [2] du tabernacle se rapportent souvent à l'Eucharistie: on y voit les figures qui l'ont précédée, les prophètes qui l'ont annoncée, les évangélistes qui l'ont proclamée, les anges qui l'adorent, le crucifiement d'où découlent toutes les grâces sacramentelles, le pélican nourrissant ses petits de son propre sang, etc.

Le concile d'Aix en Provence (1585) ordonne de mettre, sur le haut du tabernacle, une image de Jésus-Christ ressuscitant du tombeau, ou percé d'une lance au côté, ou attaché à la croix. Beaucoup de ces édicules sont surmontés d'une console ou d'une gloire, dans laquelle on place l'ostensoir, pour les expositions du Saint-Sacrement.

Dans l'Est de la France et en Allemagne, une lampe qu'on pouvait apercevoir du dehors, indiquait l'autel où reposaient les saintes hosties. Ce n'était point toujours sur un autel, mais aussi dans un grand tabernacle adossé contre un pilier ou un mur du sanctuaire. Ces sortes de tabernacles isolés se composaient généralement d'un piédestal garni de statues, d'un récipient monumental et d'un couronnement pyramidal. On en voit, dès le XVe siècle, qui sont des chefs-d'œuvre d'architecture et de sculpture.

Les tabernacles isolés ou adhérents à l'autel sont quelquefois accompagnés d'inscriptions, ordinairement relatives à l'Eucharistie. A Rome, on lit sur le tabernacle de Sainte-Croix de Jérusalem : *Hic Devm adora ;* sur celui de Saint-Marc : *Hic est vere panis angelorvm ;* sur celui de Saint-Étienne-le-Rond (1516) : *Christi corpvs ave sacra de virgine natvm ;* à Sainte-Marie *in Trivio* (XVe siècle) : *Tantum cuncti sacramentum veneremur cernui.*

Les conciles prescrivent de tapisser d'une étoffe de soie blanche l'intérieur du tabernacle. En Italie, outre cette tenture, on met, à l'entrée, un rideau également en soie, dont les anneaux glissent sur une tringle.

Dès le XVIIe siècle, on a donné le nom de *conopée* au pavillon dont on entoure l'intérieur du tabernacle. Mgr Barbier de Montault se montre sévère pour cette expression: « Il suffisait, dit-il [1], d'ouvrir le dictionnaire latin-français de Quicherat, et on aurait vu que *conopeum* employé par Juvénal et S. Jérôme, Horace et Properce avec la variante *conopium*, dérivé du grec κονωπεῖον ou κονοπιον, se traduit par *rideau*, *tenture*, *tente*, *pavillon*. Traduire par conopée, c'est manifester trop clairement qu'on ne sait ni le latin ni le français. »

D'après Baruffaldi, la couleur blanche étant celle de l'Eucharistie, le conopée doit toujours être blanc. Selon Gavantus, il peut être fait d'un tissu d'or ou d'argent, ou bien d'une étoffe de soie de la couleur du jour. Le violet remplace le noir aux offices funèbres, parce qu'aucun emblème de mort ne doit voiler le tabernacle où repose le Pain de vie. Les églises qui suivent le rite ambroisien se servent exclusivement d'un pavillon rouge.

Il suffit de parcourir les anciens inventaires pour voir qu'autrefois, en France comme ailleurs, les tabernacles étaient garnis d'un pavillon. Cependant, cet usage n'a jamais été général ; S. Charles Borromée n'en fait point mention, et à Rome même, il n'est pas considéré comme strictement obligatoire, surtout quand le tabernacle est une œuvre remarquable de sculpture, de ciselure ou de peinture. On pense sans doute que c'est là une décoration plus digne encore qu'une étoffe plus ou moins riche.

1. N° 6141, 20 sept. 1806.
2. *Dict. d'archit.*, au mot *Retable*.

1. *Rev. de l'Art chrét.* t. XXVII, p. 259.

Nous terminerons ce paragraphe en mentionnant un certain nombre des principaux tabernacles, isolés ou adhérents à l'autel, qu'on voit en Allemagne, en Belgique, en Espagne, en France et en Italie.

**Allemagne et Autriche.** — Cologne. Tabernacle peint et doré, fort remarquable, à l'église Saint-Cunibert. — Nuremberg. A Saint-Laurent, tabernacle en grès bigarré (1493-1500), qu'on appelle la *Maison sacramentelle d'Adam Krafft*. Cet habile artiste consacra sept années de sa vie à construire cet édifice gothique, adossé à un pilier du chœur, du côté de l'Evangile. Il est supporté par trois statues d'hommes, à demi-agenouillés, qui représentent l'artiste et deux de ses apprentis. Au-dessus d'une galerie à jour peuplée de figures de saints, s'élève un tabernacle carré dont quatre saints décorent les angles ; il est surmonté d'une tige dont les nombreux rameaux, historiés des scènes de la Passion, s'élèvent jusqu'à la voûte. « Dans cette œuvre, dit la *Gazette des Beaux-Arts* (1), Krafft se montre à nous sous un jour nouveau, aux prises avec l'architecture. Il y sait réduire les plus belles décorations plastiques au rôle de simples ornements, sans diminuer leur importance, et il les dispose avec un ordre admirable dans cette flèche si hardie, qui ne mesure pas moins de soixante-quatre pieds. Quelle fantaisie exubérante n'y déploie-t-il pas, quelles ressources, quelle impatience de l'uniformité et de l'équilibre et, en même temps, quelle abnégation ! Sculpteur de figures avant tout et par-dessus tout, il y subordonne les figures à l'ensemble, relègue les saints dans leurs niches et ne se juge digne, lui et ses deux compagnons, que de servir de support à l'édifice. » — Dans cette même ville, à Saint-Sebald, on voit une armoire eucharistique, fermée par un volet bardé de fer et entouré de niches et de contreforts. Une chapelle extérieure forme comme le revers du tabernacle. Un luminaire, placé dans une lanterne, indiquait jadis aux fidèles du dehors l'endroit précis où résidait le Saint-Sacrement. — Salzbourg. Tabernacle du XVe siècle, à l'église de l'hôpital. — Ulm. A la cathédrale, tabernacle isolé, exécuté en 1469 par Adam Krafft. C'est une pyramide en pierre, d'une admirable légèreté, haute de 90 pieds, dont on admire surtout les ravissantes statuettes.

1. Deuxième série, t. IV, p. 1[illegible].

**Belgique.** — Léau. Son tabernacle, placé dans le transept nord, a été exécuté en 1552, par Corneille de Vriendt. C'est une tour pyramidale en calcaire blanc, de seize mètres de hauteur, divisée en dix étages décorés d'un grand nombre de groupes et de statuettes, représentant des scènes et des personnages bibliques. — On voit d'autres tabernacles isolés, plus ou moins dignes d'attention, à Bertheim, près de Louvain (XVe siècle), à Saint-Martin de Courtrai (XVe siècle), à Notre-Dame de Hal (1409), à Saint-Jacques de Louvain (1538), à Saint-Pierre de Louvain (1450), etc.

**Espagne.** — Le tabernacle de la *Santa-Forma*, à la sacristie de l'*Escurial*, est orné de dix mille diamants, rubis, améthystes et grenats, disposés en forme de rayons qui produisent un effet merveilleux.

**France.** — Autreville (Vosges). On voit du côté de l'Évangile, adossé au mur de l'abside, un petit monument supporté par un cul-de-lampe. Sur un phylactère que tient un ange, on lit ces mots : *Ecce panis angelorum*. — Bernay (Eure). L'Enfant-Jésus du tabernacle, en marbre blanc, est attribué au Pujet. — Braine-le-Comte. Tabernacle en pierre, daté de 1557, de forme pyramidale. On accède, par un escalier, à la niche où l'on exposait l'ostensoir. — Ormes (Aube). Tabernacle en bois sculpté (XVIe siècle), se composant de deux tours octogones superposées, ayant chacune deux étages; les trois étages supérieurs sont à jour. — Grenoble. Le tabernacle de la cathédrale fut construit en 1460, par l'évêque Siboud-Allemand; il est adossé à l'un des piliers du chœur, du côté de l'Épître. Probablement,

il n'a plus servi à conserver les saintes espèces depuis la mutilation qu'il subit en 1562 de la part des Huguenots. — PARIS. Au musée du Louvre, collection Sauvageot, tabernacle en faïence d'Andrea della Robbia, composition architecturale ornée d'anges et de têtes de séraphins. — La collection Basilewski possède un tabernacle du XV^e siècle, presque identique à celui de Bouilly (Aube), publié par M. Gaussen dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne.* — SAINT-GERVAIS DE VIC (Sarthe). C'est une tour ajourée en fenestrages gothiques, exécutée en l'an 1500. A l'intérieur, elle est divisée en deux étages dont l'un était réservé pour l'Eucharistie. La porte était placée par derrière; on y accédait en faisant le tour de l'autel. Les sculptures du support et de la pyramide sont fort remarquables. — SAINT-JEAN-DE-MAURIENNE. Son tabernacle en pierre, du temps de Louis XII, adossé au mur du sanctuaire, du côté de l'Évangile, porte, dans le haut, tout un monde de statuettes que domine la sainte Vierge. La sainte Eucharistie n'est plus renfermée aujourd'hui dans cette tourelle, dépourvue de sa grille monumentale, qui sert de support à sept lampes. — SEMUR. Tour à plusieurs étages, garnie de contreforts et de fenêtres, reposant en encorbellement sur un piédestal à deux étages. — SOLLIÈS-VILLE (Var). Pyramide à jour du XV^e siècle, garnie de verres, s'élevant à huit mètres de hauteur. — TOULON : à Sainte-Marie-Majeure, le tabernacle de la chapelle du *Corpus Domini* est l'œuvre de Puget.

On voit encore de beaux tabernacles isolés ou adhérents à l'autel, au collège des Savoyards, à Avignon; à Chassenay (Rhône), à Foissy (Côte-d'or), à Hagueneau (Alsace), à Multot (Calvados), à Mirabeau (Côte-d'or), à Saint-André (Tarn), à Saint-Germain (Aube), à Sainte-Gertrude de Maulevrier (Seine-Inférieure), à Senanques, à Til-Châtel (Côte-d'or), à Tracy-le-Bocage (Calvados), à Varognes (Hte-Saône), à Villeloup et à Villy-le-Maréchal (Aube), etc.

Certaines contrées ont mieux conservé que les autres les grands tabernacles indépendants des autels: ainsi, dans le département de la Nièvre, on en trouve à Amazy, à Beaulieu, à Brassy, Challemant, Coucy-lès-Varzy, Germenay, Metz-le-Comte, Moissy, Nevers, Oisy, Saint-Didier et Vignal [1].

**Italie.** — FLORENCE. Le jour de la fête de S. Jean-Baptiste, on expose au baptistère un riche tabernacle en argent bosselé, exécuté de 1366 à 1477 par Maso Finiguerra et d'autres artistes. — ORVIETO : Le tabernacle d'argent de la cathédrale fut exécuté, en 1335, par l'orfèvre siennois Ugholino. — ROME. Dans la sacristie de l'*Annunziatella*, édicule de marbre blanc, incrusté d'émaux, datant du XIII^e siècle. — A Saint-Clément, fort beau tabernacle donné en 1299, par Boniface VIII. — A Saint-Jean de Latran, tabernacle de l'an 1369, où s'allient harmonieusement l'architecture, la peinture et la sculpture. — Tabernacles isolés du XV^e siècle à Sainte-Françoise-Romaine, à Saint-Grégoire au *Cœlius*, à Sainte-Marie *in Trastevere*, à Saint-Pierre du Vatican, à Saint-Sébastien-hors-les-Murs, etc. ; du commencement du XVI^e siècle, à Saint-Jean-le-Rond, à Sainte-Croix de Jérusalem, au musée chrétien du Vatican, etc. Les tabernacles isolés de la Renaissance ont été la plupart convertis en armoires aux saintes huiles. Mgr Barbier de Montault, dans un travail spécial [2], a décrit les plus remarquables, ainsi que ceux qui attiennent à l'autel, et dont les plus artistiques se trouvent à Saint-Jean-de-Latran, à Saint-Pierre du Vatican, à la *Chiesa nuova* et à l'église conventuelle de la *Lungara.* — SIENNE. Le tabernacle en bronze de la cathédrale, au maître-autel, fut fondu par Lorenzo di Pietro, comme on le voit par l'inscription gravée à la base : *Opus Laurentii Petri pictoris, alias Vecchietta de Senis*, 1472. — Dans la même ville, à *San Dominico*, le tabernacle du maître-autel, en marbre,

1. Cf. De Soultrait, *Répert. archéol. de la Nièvre.*
2. *Les Tabernacles de la Renaissance à Rome*, dans la *Rev. de l'art chrét.*, t. XXVII, p. 257.

est attribué à tort à Michel-Ange : le piédestal est décoré des figures des quatre évangélistes. — Spolète. La chapelle de Clitumne dédiée aux Saints-Anges, non loin de Spolète et de Passignano, est un monument du Ve siècle. On y voit une curieuse niche que M. G. Rohault de Fleury, considère comme un tabernacle de cette époque. L'importance qu'aurait cette attribution pour démontrer l'antiquité reculée des tabernacles fixes, nous engage à reproduire ici la description et les considérations de M. Rohault de Fleury. « Nous voyons là, dit-il (1), une petite niche quadrangulaire de $0^m,32$ de largeur sur $0^m,37$ de profondeur, $0^m,63$ de hauteur, sans compter les seize centimètres creusés en contre-bas du seuil. —Elle était fermée par des volets d'environ $0^m03$ d'épaisseur, à deux vantaux, tournant sur des tourillons dont les douilles apparaissent encore sur le marbre, et battant en haut sur une feuillure. Cette armoire est encadrée par deux colonnettes de jaune antique, corinthiennes, isolées, portées sur deux consoles, et soutenant un riche entablement avec fronton. Le soffite est orné d'entrelacs du meilleur style.

« La situation, la ressemblance singulière de ce tabernacle avec ceux qui abritent aujourd'hui la sainte Eucharistie sur nos autels, semblent, *a priori*, indiquer la même destination ; toutefois, l'extrême rareté, pour ne pas dire l'absence de monuments de ce genre laissés par l'antiquité chrétienne, nous oblige à étudier plus attentivement la question.

« Écartons d'abord les objections négatives contre l'attribution de notre tabernacle à cet emploi sacré. Si l'on nous oppose qu'il est inaccessible à la main du célébrant, à cause de l'autel qui remplit la tribune, cette circonstance, au lieu d'infirmer notre opinion, nous semble au contraire l'appuyer ; car, dans le cas où il eût été construit depuis le XIIIe siècle, époque qui, selon Durand de Mende, vit l'usage des tabernacles sur les autels, on n'aurait pas manqué de le placer dans une situation plus commode ; mais l'autel alors ne ressemblait nullement à celui d'aujourd'hui ; il était sans doute formé d'un cippe antique, c'est-à-dire étroit, permettant la circulation autour, et l'abord du tabernacle, par derrière.

« Le style de l'édicule nous défendant de lui supposer un rôle païen, sa situation d'y voir un reliquaire, je demande à quel autre usage que l'Eucharistie on a pu le consacrer ? Or, nous pouvons voir dans les souvenirs des premiers siècles que rien ne s'oppose à une réponse affirmative de la question.

« Je sais que, dans leurs églises, les anciens chrétiens n'avaient pas coutume de conserver les saintes espèces de la façon qu'on le fait aujourd'hui. Mais la chapelle de Clitumne a suffisamment, nous écrit M. de Rossi, les caractères de l'*oratorium*, de la *basilicula*, pour qu'on soit en droit de l'assimiler plutôt aux oratoires privés qu'à de grandes églises. On aurait tort de croire qu'à la paix de l'Église, les oratoires privés, si utiles pendant la persécution, aient été abandonnés, car la célébration des saints mystères dans les maisons particulières, devint l'objet des prescriptions des canons des premiers conciles, et jusqu'au VIe siècle, la législation justinienne (*Nov.* 58) renouvelle sur ce point la législation des canons, en permettant le culte privé, sous bénéfice de la permission de l'évêque. — Ces permissions n'étaient pas rares aux IVe et Ve siècles, il semble même que, dans le cas de nécessité, tout prêtre, du moins en Orient, avait coutume de la présumer. — Le souvenir se conserve toujours à Rome du fait de S. Ambroise qui *trans Tiberim, apud quamdam clarissimam invitatus, sacrificium in domo obtulit.* »

### 7. — Croix et Crucifix.

La croix n'est que la figure de l'instrument du supplice de Notre-Seigneur, tandis que le crucifix représente Jésus sur la croix. On fit des croix dès les

1. *Un tabernacle chrétien du Ve siècle*, dans la *Rev. de l'art chrét.*, juillet 1880, p. 179.

premiers siècles de l'Église ; mais, par respect pour le Sauveur, on ne voulait pas le représenter dans son état de nudité et d'ignominie. Jusqu'au VIIe siècle, notre divin Sauveur ne fut guère figuré que sous l'emblème du Bon-Pasteur. Le concile *in Trullo*, tenu en 692, à Constantinople, ordonna d'abandonner l'allégorie dans la représentation du crucifiement. Jean VII, élu pape en 705, paraît avoir, le premier, consacré l'usage du crucifix dans les églises. Dès le XIe siècle, mais surtout à partir du XIIIe, les croix portent presque toujours l'image du CHRIST ; leurs branches se terminent par un médaillon où figurent les quatre Évangélistes ou bien leurs animaux symboliques.

La croix apparaît, dès le IVe siècle, au sommet du *ciborium* et dans les couronnes qu'on suspendait au-dessus de l'autel. Le plan de Saint-Gall démontre qu'au commencement du IXe siècle, on plaçait déjà une croix sur l'autel ; cet usage ne paraît s'être introduit en France qu'au Xe siècle et ne s'être généralisé qu'au XIIIe. A ces époques, et beaucoup plus tard encore, la croix ne restait pas à demeure sur l'autel. Au moment de célébrer les saints mystères, quand le clergé arrivait processionnellement au sanctuaire, on enlevait le crucifix de la croix processionnelle pour l'adapter à un pied placé sur l'autel ; la messe terminée, on le remettait sur la hampe de la croix processionnelle, et l'on retournait à la sacristie. Au XVIe siècle, on vit se multiplier les crucifix restant à demeure sur l'autel ; mais on trouve encore, de cette époque, beaucoup de croix à double destination.

Au XVIIe siècle, la présence permanente de la croix sur l'autel n'était pas encore considérée, du moins en France, comme essentielle. A la cathédrale d'Angers, on n'en mit qu'en 1702, après la construction de l'autel à la romaine.

Aujourd'hui, il est de règle que la croix soit placée sur le tabernacle, ou s'il n'y a pas de tabernacle, au milieu de l'autel ; elle doit porter l'image du divin Crucifié et dépasser en hauteur les six principaux chandeliers. La croix n'est pas exigée lorsque le retable offre un tableau ou une statue du Sauveur en croix (1).

La croix est-elle obligatoire pendant la célébration de la messe, lorsque le S. Sacrement est exposé ? Les uns (2) l'affirment, en remarquant que les rubriques ne formulent aucune exception ; les autres (3) le nient, en disant que, dans ce cas, la réalité remplace la figure. Le Saint-Siège, consulté sur ce point, a décidé que chaque église pouvait s'en tenir à ses usages traditionnels (4).

Depuis assez longtemps, les Arméniens imitent les Grecs et les Latins, en mettant sur l'autel une croix et des chandeliers.

La profession de foi anglicane, publiée sous le règne d'Élisabeth, n'autorise sur la table de la Cène que deux chandeliers et une croix sans Christ.

## 8.—CHANDELIERS, LAMPES ET LUMINAIRE.

POUR mettre un peu d'ordre dans cette étude, nous nous occuperons successivement 1° de l'origine du luminaire ecclésiastique ; 2° du symbolisme du luminaire ; 3° de l'entretien du luminaire ; 4° des lampes d'église ; 5° des cierges ; 6° de l'antiquité des chandeliers ; 7° de leurs noms ; 8° de leur matière ; 9° de leurs diverses formes ; 10° des endroits où on les plaçait ; 11° de leur nombre ; 12° de l'indication de quelques chandeliers remarquables ; 13° de divers autres appareils de lumière ; 14° enfin de quelques usages des églises dissidentes.

1° ORIGINE DU LUMINAIRE ECCLÉSIASTIQUE. — L'usage des lumières dans le culte divin se retrouve chez tous les anciens peuples ; c'est là un de ces rites universels qui paraissent provenir du culte

1. Congr. Rit. 16 jul. 1633 ; 17 sept. 1822.
2. Bonartius, Merati, Pasqualigo, etc.
3. Aversa, Bauldry, Gavantus, card. Lugo, Quartus, Tamburini, etc.
4. *Congr. Rit.*, 2 sept. 1741 ; Benoît XIV, Constitution *Acceptimus* du 16 juill. 1746.

primitif, antérieur aux lois de Moïse. On allumait des cierges et des lampes devant les statues des idoles. En Grèce, dans le temple de Minerve, il y avait une lampe qui brûlait perpétuellement. « Callimaque, dit Pausanias [1], fit pour la déesse une lampe d'or, dans laquelle, une fois chaque année, on mettait de l'huile en quantité telle qu'elle n'était consumée qu'au bout d'un an, bien que la lampe brûlât nuit en jour ; la mèche était faite avec une espèce de lin incombustible. »

Dans le temple de Jérusalem, il y avait un chandelier d'or avec de nombreuses lampes qui devaient brûler perpétuellement devant la table où étaient placés les pains de proposition.

Il était naturel que le Christianisme naissant s'appropriât cet antique usage ; d'ailleurs, il y fut déterminé par la nécessité. Pendant les persécutions, les chrétiens réfugiés dans les catacombes avaient besoin de luminaire ; on a trouvé dans ces cryptes funéraires des milliers de lampes en argile ou en bronze, suspendues par une chaîne à la voûte des chapelles, ou fixées sur de petites consoles le long des corridors, ou bien encore attachées près des tombeaux où se célébraient les saints mystères ; elles servaient à éclairer les cérémonies religieuses.

Mais elles avaient en même temps une signification mystique, témoin celles qu'on déposait dans l'intérieur des tombeaux, comme un symbole d'immortalité. Quand l'Église sortit des catacombes, on continua à se servir de lampes et de cierges, même pendant le jour, non seulement en souvenir du passé, mais en signe de vénération pour Jésus-Christ, en signe de joie spirituelle, comme symbole de la foi dont les fidèles sont éclairés et comme emblème de l'éternelle clarté.

Nous avons de nombreux témoignages relativement au luminaire qu'on plaçait, non pas sur l'autel, mais au-dessus ou autour.

1. *Attica*, c. XXVI, n. 6.

S. Épiphane, dans sa lettre à Jean, évêque de Jérusalem, raconte qu'en passant par un village nommé Anablatha, il reconnut l'église du lieu à la lampe qui y était allumée. S. Paulin nous parle plusieurs fois des lampes suspendues en cercle autour de l'autel et brûlant nuit et jour [1]. L'hérétique Vigilance reprochait aux chrétiens d'imiter en cela les usages du paganisme : « Oui, répondait S. Jérôme, cela se faisait pour les idoles, et c'était une chose détestable ; cela se fait aussi pour les martyrs, et c'est en ce cas un culte digne d'éloges. » S. Prudence, dans son hymne sur S. Laurent, met ces paroles dans la bouche du tyran : « On rapporte que des coupes d'argent reçoivent le sang fumant de vos victimes et que, dans vos sacrifices nocturnes, des flambeaux reposent sur des lustres d'or. »

C'était surtout aux fêtes solennelles qu'en Orient comme en Occident, on faisait brûler de nombreux cierges pour augmenter la solennité de l'office. Aux jours ordinaires, on se contentait souvent d'allumer un cierge pendant la lecture de l'évangile et on l'éteignait aussitôt après. Il en était ainsi, au XV^e siècle, en Occident, et c'étaient les acolytes qui portaient les cierges : de là leur nom de céroféraires. C'est seulement au VII^e siècle qu'on a allumé des cierges dès le commencement de la messe, en l'honneur de Jésus-Christ qui est la vraie lumière de l'âme.

II. Symbolisme du luminaire.—D'après les Saints Pères, le cierge n'est pas seulement le signe expressif de la lumière indéfectible apportée par le Sauveur et entretenue par l'Église ; c'est aussi l'emblème de l'intelligence éclairée par la foi ; c'est en même temps un symbole de purification et de charité. « On allume les cierges en plein jour, disait S. Jérôme [2], non pour chasser les ténèbres, mais pour expri-

1. Nocte dieque, sic non splendora diei
Fulget, et ipsa dies cœlesti illustris honore
Plus micat innumeris lucem geminata lucernis.
(*In natal. III S. Felicis.*)

2. *Epist. ad Vigil.*, c. III.

mer la joie avec laquelle nous reconnaissons dans l'Évangile la lumière qui éclaire nos pas et nous guide dans les sentiers du Seigneur. » Le moyen âge a développé cette thèse dans des considérations raffinées. « Deux chandeliers, dit Guillaume Durand (1), sont placés aux cornes de l'autel, pour signifier la joie qu'ont éprouvé les Juifs et les Gentils à la nativité du CHRIST. » — « Il y a dans le cierge allumé, ajoute Pierre d'Esquilin (2), trois choses qui existent en JÉSUS-CHRIST : la cire, chaste produit de l'abeille, signifie la chair si pure du Sauveur né de la Vierge Immaculée ; la mèche enveloppée dans la cire désigne son âme très sainte cachée sous les voiles de la chair ; la lumière est l'emblème de sa divinité. »

III. ENTRETIEN DU LUMINAIRE. — L'ordre des acolytes, qui date du berceau de l'Église, a été institué pour prendre soin du luminaire des églises. La matière en était offerte par les fidèles. Le troisième canon apostolique mentionne l'huile qu'on apportait à l'autel pour l'entretien des lampes. Parmi les revenus qu'assigna Constantin aux basiliques de Saint-Pierre, de Saint-Jean-de-Latran, de Saint-Paul, il y en avait d'expressément réservés pour le luminaire. L'impératrice Eudoxie, femme de Théodose-le-Grand, constitua une rente de 10,000 setiers d'huile pour l'alimentation des lampes de l'église de Constantinople. Le pape S. Zacharie créa une rente de vingt écus d'or pour l'entretien des lampes de la basilique vaticane. A Modène, au Xe siècle, un certain nombre d'habitants, hommes et femmes, signèrent une convention par laquelle ils s'engageaient à fournir une cotisation annuelle pour le luminaire de leur église.

Cet entretien, aujourd'hui à la charge des fabriques, a paru si rigoureusement nécessaire, que le troisième concile de Brague (672), les *Novelles* de Justinien, le *Pontifical romain* ont prescrit de ne point construire d'église avant d'avoir réuni les ressources indispensables pour entretenir ses ministres et pour alimenter le luminaire (1).

IV. LAMPES D'ÉGLISE. — Les lampes des catacombes sont de forme ronde, avec deux ouvertures, l'une pour mettre l'huile, l'autre, en forme de bec, par où sortait la mèche. Une partie saillante, souvent en forme d'anse, servait à la tenir ou à l'attacher. Les mèches étaient confectionnées avec des fils enduits de cire, que l'on tirait de la feuille du papyrus. Des lampes en métal, suspendues à l'aide de chaînes, affectaient parfois les formes les plus diverses, celles de dauphin, de dragon, de vaisseau, etc.

Au moyen âge, dans les contrées où l'huile d'olive était rare, on a employé la graisse au lieu d'huile, ce qui se fait encore aujourd'hui dans certains villages d'Allemagne.

La vénération pour l'huile des lampes remonte bien haut, car S. Jean Chrysostome dit à ses auditeurs, dans une de ses homélies : « Que voyez-vous dans ces lieux qui ne soit digne d'admiration ?... Et cette lampe, n'est-elle pas d'une dignité et d'une efficacité incomparable ? Ceux-là seuls connaissent sa valeur qui, dans leurs maladies, y sont venus puiser de son huile ; ils en ont oint leurs membres infirmes et se sont retirés guéris (2). »

Les papes, à défaut de reliques, envoyaient aux évêques et aux souverains des fioles d'huile recueillie dans les lampes d'églises. Dans les temps modernes, le curé d'Ars guérissait des infirmes avec l'huile qui avait brûlé devant l'autel de Ste Philomène. On connaît les guérisons merveilleuses opérées par l'huile que M. Dupont, de Tours, faisait brûler devant l'image de la Sainte-Face.

Nous aurons occasion de parler plus loin de diverses formes de lampes du moyen âge.

1. *Ration. divin. offic.*, lib. I.
2. *Catalog.*, lib. III. c. LXXII.

1. Jobin, *Études sur les lampes du S. Sacrement.*
2. *Homil. XXXIII in cap. IX S. Matth.*

V. Cierges. — Ayant expliqué ailleurs [1] l'origine et le symbolisme des cierges, nous n'avons à donner ici que de courtes indications.

On sait que la cire d'abeilles est exclusivement admise dans les fonctions liturgiques. Cette cire, provenant du suc exquis des fleurs, est un symbole expressif de l'humanité du Fils de Dieu, qui a été formée du sang de la plus pure des vierges.

Les cierges doivent être de couleur blanche; il n'y a d'exception que pour l'office des Ténèbres, pendant les derniers jours de la Semaine Sainte, pour l'office du Vendredi-Saint et les offices des morts, où la cire doit être jaune.

En 1839, les ciriers de Marseille s'adressèrent à la Congrégation des Rites pour faire prohiber l'emploi tendant à s'introduire, des bougies stéariques, qui ne sont autre chose que du suif épuré. Après une longue enquête, la Sacrée Congrégation, en date du 16 septembre 1843, répondit qu'il fallait s'en tenir aux rubriques : c'était condamner la stéarine, puisque les rubriques n'admettent que des cierges faits de cire d'abeilles. Depuis, malgré de nouvelles instances, la Congrégation n'a fléchi que devant des cas d'impossibilité absolue : ainsi, en 1850, elle a permis aux missionnaires de l'Océanie, réduits à célébrer la messe sans lumière liturgique, d'employer les bougies dites de *l'Étoile*, fabriquées avec du blanc de baleine. Les bougies stéariques peuvent avoir accès dans l'église, quand elles ne remplissent pas un rôle liturgique, par exemple pour l'éclairage, les illuminations, etc. Même à Rome, on les admet pour l'exposition des Quarante-Heures, pourvu qu'il y ait en même temps dix cierges en cire.

Les cierges du moyen âge étaient gros, courts, en forme de torche et quelquefois en spirale. En France, les cierges sont creux et effilés, et se fixent sur un chandelier muni d'une pointe en fer. A Rome, ils sont pleins et gardent le même diamètre dans toute leur longueur ; on les implante dans une douille ou boccalet, au-dessus de la bobèche, en les assujettissant avec des éclats de bois, quand l'ouverture de la douille est trop grande.

En Italie, en Espagne, dans quelques régions de la Normandie et dans les environs de Cologne, on se sert quelquefois, aux fêtes solennelles, de cierges peints et dorés.

Les torches *(intortitia, funalia)* se composent de plusieurs cierges juxtaposés, soit en long, soit en spirale, et ayant chacun leur mèche distincte. On s'en sert principalement à l'élévation, à la bénédiction du Saint-Sacrement, au transport du viatique et aux enterrements. Jadis, les cierges étaient probablement fabriqués par les acolytes, qui avaient la surveillance spéciale du luminaire. On ne devait pas livrer à l'industrie privée la confection des torches de cire, alors que les païens eux-mêmes les faisaient fabriquer par le collège des Cérulaires [1].

Dans beaucoup de nos églises, l'esprit d'économie et l'amour du gigantesque ont fait remplacer les cierges par de gros tubes en fer blanc, munis intérieurement d'un ressort en spirale, et dans lesquels on insère la bougie. Ces vulgaires souches qui portent de maigres flammes, dix pieds au-dessus du crucifix, s'éteignent facilement et sont d'un triste effet.

On sait qu'aujourd'hui il est rigoureusement interdit de célébrer sans lumière, fût-ce même pour donner le saint viatique à un malade. Mais les théologiens ne sont point d'accord sur le genre de luminaire qui peut suffire dans les cas de nécessité. Les uns [2] exigent absolument la cire; d'autres [3] permettent l'huile des lampes; enfin, il en est qui vont jusqu'à tolérer les chandelles de suif [4].

VI. Antiquité des chandeliers. — Jusqu'ici on n'a point trouvé de chandeliers dans les catacombes. Divers textes du IVe

1. *Hist. du Baptême*, t. II, p. 437.

1. Zimmerman, *Florileg. philolog. hist.*, p. 245.
2. Bellarmin, Facundez, Henriquez, etc.
3. Fernandez, Garzia, Ledesma, Riccius, Rodriguez, Suarez, Vasquez, etc.
4. Azor, Barbosa, Bonacina, Layman, Palaus, Tolet, etc.

siècle démontrent évidemment qu'ils faisaient partie, à cette époque, du mobilier ecclésiastique. S. Athanase se plaint de ce que les Ariens aient introduit des païens dans les églises et qu'ils en aient emporté les chandeliers pour y faire brûler des cierges devant les idoles ([1]).

Anastase le Bibliothécaire nous apprend que Constantin fit placer quatre chandeliers devant l'autel de la basilique Saint-Paul, en l'honneur des quatre évangélistes, et que deux siècles plus tard, le pape Vigile reçut de Bélisaire deux grands chandeliers d'argent doré, destinés à être placés devant l'autel de l'église Saint-Pierre ([2]).

Le XIVe concile de Carthage ([3]), tenu en 398, prescrit en ces termes la forme de l'ordination des acolytes : « Que l'acolyte reçoive le chandelier avec un cierge des mains de l'archidiacre, afin qu'il sache que sa fonction est d'allumer les cierges dans l'église. » Ce canon est fort important et jette du jour sur des textes postérieurs où les chandeliers ne sont pas expressément désignés. Ainsi, quand Isidore de Séville ([4]), qui florissait à la fin du IVe siècle, nous dit que « les cierges sont portés et déposés par les acolytes, » il devient évident qu'il s'agit de cierges supportés par des chandeliers. Le chandelier est l'attribut distinctif des acolytes, dans les anciens monuments iconographiques. L'ordination de l'acolyte est figurée dans un Pontifical latin du IXe siècle, appartenant à la bibliothèque de la Minerve, à Rome ([5]). L'évêque fait toucher aux acolytes une burette et un chandelier à trois pieds, dont la tige se compose de douze nœuds. La hauteur de ce chandelier dépasse la moitié de la taille de l'évêque.

La plus ancienne représentation de chandeliers que nous connaissions, se trouve sur une mosaïque du VIe siècle, publiée par Seroux-d'Agincourt ([1]). Elle figure les sept chandeliers qui entourent l'Agneau de l'Apocalypse; ce sont des fûts renflés par le milieu, supportés par trois pieds et couronnés par une bobèche en forme de chapiteau. L'artiste a-t-il représenté des monuments qui existaient de son temps ou en a-t-il pris le type dans son imagination ? C'est ce qu'il est impossible de déterminer. Nous venons de constater qu'en Orient et en Italie, on faisait usage de chandeliers dans les églises, tout au moins dès le IVe siècle. Quant à nos contrées, moins riches en cire, il est probable qu'on ne s'y servit de cierges qu'un peu plus tard, et que, par conséquent, les chandeliers n'y furent introduits que vers le Ve ou le VIe siècle.

VII. Des noms des chandeliers. — Depuis le XVIIe siècle, on réserve le nom de *candélabre* aux chandeliers à plusieurs branches et aussi aux chandeliers destinés à porter une seule torche de dimension considérable.

Les mots *candelabrum*, *ceroferarium*, *cereostatum* sont ceux qui ont été le plus généralement employés au moyen âge pour désigner les chandeliers. Les textes de cette époque offrent de nombreuses variantes de ces dénominations. Voici les principales : *Candelabra*, *candalaria*, *candeleris*, *candilerium*, *cereostata*, *cerostata*, *cereostaria*, *cereostarium*, *ceroferale*, *cerogelurum*, *cerostanda*, *cerostans*, *cyrostata*, etc. On se servait aussi des mots *candela*, *cereus*, pour signifier le cierge avec son chandelier ([2]).

Les *canthara cerostata* étaient des chandeliers disposés de façon à recevoir des lampes ; les *cerostati battutiles anaglyphi* étaient des chandeliers en lames d'argent battu, décorées de bas-reliefs.

Le nom de *flambeau* (de *flamma*) ne s'appliquait d'abord qu'aux torches de cire. C'est par abréviation qu'au XVIe siècle on

1. *Epist. ad Orthod. in persecut.*
2. *In vita S. Sylvestri; in Vigil.*
3. Et non point le quatrième, comme le disent Suarez, *De Euchar.*, quæst. 83, art. 3, sect. VI, p. 862 du t. XVIII, et Chardon, *Hist. des sacr.* (Migne, *Theol. curs. compl.* t. XX, p. 790).
4. *Origin.*, lib. VII, c. XII.
5. Seroux d'Agincourt, *Peinture*, pl. XXXVII, n. 6.

1. *Peinture*, pl. XVI, n. 9.
2. D. Martène, *De ant. monach. ritib.*, lib. II, c. IV, n° 7.

a nommé *flambeaux* ce qu'on appelait jadis *chandeliers à flambeaux*.

Les chandeliers à manche ou bougeoirs qui étaient connus dès le XIIIe siècle (1), se nommaient *esconces* (de *abscondere*), quand la lumière était protégée par un entourage quelconque, et *palettes* ou *platines* quand la lumière restait à l'air libre (2). On appelait *torsiers* et plus tard *torchères*, les chandeliers dans lesquels on brûlait des torches de cire.

VIII. Matière des chandeliers. — Dans le cours du moyen âge, on a employé pour la fabrication des chandeliers, l'or, l'argent, le bronze, le cuivre argenté, doré ou émaillé, le marbre, le fer, le cristal, le bois, etc.

En Italie, en Bretagne, en Normandie, on voit des chandeliers en bois doré des XVe et XVIe siècles, qui sont d'un fort beau travail.

Saint Charles Borromée tolère que les chandeliers dont on se sert pour les fêtes solennelles, soient en argent quand les ressources de l'église ne permettent pas d'en avoir en or (3). Hélas ! cette tolérance est devenue un luxe inabordable pour la plupart de nos sanctuaires ; nous avons substitué à l'or et à l'argent, le zinc et la fonte ; il est vrai que nous en sommes prodigues et que, grâce au bas prix de ces matières, nous pouvons peupler l'autel d'une forêt de chandeliers gigantesques. Nous avons remplacé la qualité par la quantité, et l'art par le poids. Quelquefois ces immenses chandeliers sont en argent doré ou bien en cuivre doré; mais, par une économie qui rappelle celle des soigneuses ménagères relativement à leur pendule, on enveloppe ces meubles d'apparat d'une percale de couleur ou d'une gaze transparente. La Congrégation des Rites, consultée à ce sujet (12 sept. 1857), tolère que, pendant la semaine, on préserve ainsi les chandeliers de l'humidité et de la poussière ; mais ils doivent être découverts les dimanches et les jours de fête.

1. Villars de Honnecourt en donne un dessin.
2. De Laborde, *Notice des émaux*, etc., t. II, p. 262.
3. *Instruct. fabric. eccles.*

IX. Diverses formes de chandeliers. — Du XIIe au XVIe siècle, le chandelier se compose le plus ordinairement d'un pied, d'une tige avec ou sans nœuds, d'une coupe ou bobèche destinée à recevoir les gouttes de cire, et d'un tuyau ou d'une pointe pour y fixer le cierge. Ils sont en général faits d'une seule pièce. Les *Us des métiers*, recueillis au XIIIe siècle par Étienne Boileau, contiennent même une prescription formelle à ce sujet : « Que nus chandeliers de cuivre ne soient faiz de pièces soudées. » Ils sont généralement peu élevés ; les plus hauts atteignent à peine un demi-mètre ; beaucoup ne dépassent pas vingt centimètres. Leur poids, quand ils sont en argent, varie d'une demi-livre à vingt livres. Les chandeliers d'argent, de quatre à huit livres, sont ceux qui figurent le plus communément dans les inventaires. Les chandeliers portés par les acolytes paraissent avoir été un peu plus grands que ceux qu'on mettait sur l'autel.

Le pied tout entier est quelquefois formé d'un animal sur le dos duquel est fixé la tige. Tantôt c'est un monstre à deux pattes, dont la queue sert de troisième support ; tantôt c'est un pied carré que supportent les quatre animaux évangélistiques. Quand le pied forme une base plate sans pattes, il est plus souvent triangulaire que rond, ovale, carré ou multilobé, et alors les trois supports se terminent le plus souvent en pattes d'animaux divers, en griffes de lion, en serres d'aigle, etc. C'est sur le pied du chandelier que l'artiste étale le plus librement ses fantaisies capricieuses ou ses enseignements symboliques. C'est là que se découpent les festons, que fleurissent les roses, que s'entrelacent les rinceaux, les serpents et les lézards, que les anges et les saints s'abritent sous des niches.

Parfois le blason du donateur s'étale sur le pied. En France, ces écus armoriés figuraient surtout sur les chandeliers faisant partie du mobilier du château seigneurial et

qui n'apparaissaient à l'église que pour l'enterrement d'un membre de la noble famille. En Italie, on voit bien plus souvent les armoiries de l'église ou du donateur, quelquefois même l'effigie du titulaire et une inscription commémorative.

*L'Inventaire des Ducs de Bourgogne*, N° 4,090, nous fait connaître deux chandeliers portatifs dont les pieds servaient de burettes : « Deux chandeliers nuefs, d'argent, desquels les bacins se mettent et sortent à viz et autre viz qui font bouteille dessoubz, pour mettre en l'un du vin et en l'autre du l'eaue, quand on chevauche, pour dire les messes, et se mettent les dits bacins dedans les pieds qui ont double fons pour estre plus portatifs, pesant xvj marcs, vij onces. »

La tige du chandelier est unie ou cannelée, ou décorée de feuillage et d'autres ornements : elle s'amincit ordinairement en montant. Elle a un nœud, quelquefois deux, rarement trois. On donnait à ces nœuds le nom de *pommel*. Outre les nœuds, il y a parfois des tores au-dessous de la bobèche et au-dessus du pied ; les nœuds sont ornés d'émaux incrustés, de rinceaux, d'entrelacs, de roses, de trèfles, de quatre-feuilles et quelquefois de scènes religieuses, telles que l'Annonciation, le Couronnement de la Vierge, etc.

Au XV^e siècle, on voit des tiges flanquées de clochetons et de pinacles. D'autres se renflent par le bas en forme de balustre. Tel est celui que porte un acolyte dans un tableau du musée de Cluny, attribué à Frà Angelico et représentant une consécration d'autel.

Certains chandeliers avaient des anses pour qu'on pût les porter plus commodément.

Les bobèches affectent la forme de coupe, d'entonnoir, de chapiteau, de couronne de fleurs, etc. Elles sont quelquefois surmontées d'un bout de tuyau pour recevoir les cierges ; mais le plus ordinairement c'est une broche conique en fer, en cuivre ou en argent, dans laquelle la bougie doit s'adapter par sa partie creuse.

Les remarques que nous venons de faire s'appliquent principalement aux chandeliers des XII^e, XIII^e, XIV^e et XV^e siècles. Aux époques suivantes, ils deviennent plus hauts, remplacent les figures d'animaux par des feuillages et semblent vouloir déguiser leur lourdeur par la profusion des ornements.

Au XVIII^e siècle, les chandeliers devinrent des machines gigantesques qui, sans souci des convenances liturgiques, dépassèrent arrogamment la hauteur de la croix. On ne pouvait plus mettre de petites bougies sur de pareils supports ; d'un autre côté, l'économie des fabriques reculait devant la dépense de torches de cire de dimension analogue. Ce fut alors qu'on inventa les souches ; on y mit d'abord un peu d'art et on imita les formes des torchères ; aujourd'hui nous n'avons plus que ces grands tuyaux de fer blanc dont le capricieux mécanisme donne bien des soucis aux bedeaux.

C'est en Angleterre qu'a commencé l'insurrection du goût contre ces massifs chandeliers qui ressemblent à des canons braqués contre la voûte. Pugin a publié de très jolies imitations de petits chandeliers du XV^e siècle, et les artistes ont reproduit ses modèles. D'habiles fabricants de France, MM. Bachelet, Poussielgue, Thierry, Trioullier, Villemsens, etc. sont entrés dans cette voie de réforme et ont produit des œuvres remarquables.

Il est assez rare de rencontrer des inscriptions sur les chandeliers. Celles qu'on connaît sont la plupart relatives aux donateurs. Un chandelier de la cathédrale de Lincoln portait ces mots : *Orate pro anima Richardi Smith* (1). On conserve au musée d'Orléans, un chandelier en cuivre du XV^e siècle, trouvé en Février 1858, dans les fouilles de Laqueuvre (Loiret). Sur le pied de ce chandelier, dont la hauteur est de 20 centimètres, on lit cette inscription : *Priez pour Aignan de Saint-Mesmin..... et de Laquœvre* (2). On lisait les rimes suivantes sur un grand

1. Dugdale, *Monasticon anglicanum*.
2. *Mémoires de la soc. archéol. de l'Orléanais*, t. IV, 1858, p. 406.

chandelier de cuivre, donné au XVI^e siècle à la cathédrale d'Amiens, par la paroisse Saint-Leu :

> En l'an mil cinq cens et six
> Les paroissiens de St-Leu
> Me ont en ce noble lieu assis
> Au gré de Messieurs et de l'Aveu.

X. Des endroits où l'on plaçait les chandeliers. — Du temps de S. Jérôme (1), c'était une coutume universelle en Orient d'allumer un cierge pendant l'Évangile. Cet usage passa, au V^e siècle, dans l'Occident et, vers le VII^e, on laissa les cierges allumés pendant tout le temps du sacrifice. Mais les chandeliers étaient alors déposés aux deux coins du sanctuaire. A quelle époque les plaça-t-on sur l'autel ? Si nous consultons à ce sujet les liturgistes, les uns nous répondront que ce fut au X^e siècle (2) ; d'autres, au XV^e siècle (3) ; Grandcolas prétend même que c'est un usage tout récent, et par là il entend le XVI^e ou le XVII^e siècle (4). Essayons de trouver la vérité au milieu de tant d'opinions contradictoires.

On a donné comme preuve de l'absence de chandeliers sur la table du sacrifice, jusqu'au XV^e siècle, les petites représentations d'autels que nous offrent les miniatures et les vitraux, et où l'on ne voit figurer tout au plus que le calice. Cette preuve négative, en supposant qu'elle soit exacte, ne serait point admissible; car ces figures d'autel sont souvent si petites, que les artistes ont dû se contenter d'en déterminer la nature, en y plaçant seulement un calice ; le défaut d'espace a pu leur faire négliger les accessoires. D'ailleurs on pouvait ne placer les chandeliers, comme on l'a fait de la croix, qu'au moment même du saint sacrifice, et c'est pour cela que certaines miniatures nous représentent des autels entièrement nus.

Si l'absence de chandeliers sur l'autel, dans les monuments figurés, ne peut rien prouver, leur présence, au contraire, est un argument décisif. Nous pouvons en produire un pour le XII^e siècle. La châsse romane de Saint-Calmin, provenant de l'abbaye de Mauzac (Riom), nous offre une peinture d'autel où un chandelier unique fait le pendant de la croix (1). Deux autels, reproduits par Villemin (2), d'après des monuments du XV^e siècle, sont ornés de deux chandeliers.

Consultons maintenant les textes. Les écrivains ecclésiastiques antérieurs au XI^e siècle qui se sont occupés des autels, S. Denys l'Aréopagite, S. Cyrille de Jérusalem, S. Isidore de Séville, Fortunat de Trèves, Walafrid Strabon, Rhaban-Maur, etc., ne font aucune mention de chandeliers fixés sur l'autel. Ils nous apprennent que les acolytes posaient leurs chandeliers par terre, *in pavimento*, aux angles de l'autel, comme c'est encore l'usage aujourd'hui dans beaucoup d'églises orientales; qu'au moment de l'Évangile, ils les reprenaient pour accompagner le diacre à l'ambon ou au pupitre; qu'ils les replaçaient ensuite auprès de l'autel, et qu'après l'office ils les rangeaient soit à la sacristie, soit derrière l'autel. Un souvenir de cet antique usage subsiste encore à Rome, où l'on voit souvent deux grands chandeliers à l'entrée du chœur ou du sanctuaire.

Au IX^e siècle, le pape Léon IV (3) et le concile de Reims (4); au X^e, Ratherius, évêque de Vérone (5), prescrivent expressément de ne mettre autre chose sur l'autel que les reliques des saints et le livre des Évangiles.

Quand les anciennes *Coutumes* de Saint-Benigne de Dijon, de Fleury-sur-Loire, de Corbie, etc., prescrivent un nombreux luminaire pour les offices, elles parlent toujours

1. *Adv. Vigil.*
2. Thiers, *Dissert. sur les autels*, ch. XIX.
3. Bocquillot, *Traité hist. de la liturgie sacrée.*
4. *Anciennes liturgies*, t. II, p. 52.

1. Voyez-en le dessin dans l'*Essai sur les églises romanes du Dép. du Puy-de-Dôme*, par M. Mallay.
2. *Monum. français inédits*, t. II, pl. 200.
3. *Homil. de cura pastorum.*
4. Burchard, lib. III *Decret.*, c. 97.
5. *De ant. mon. ritib.*, lib. III, c. XV, n° 32.

d'allumer les cierges non point sur l'autel, mais devant l'autel (1).

Les *Coutumes* de Cîteaux, rédigées en 1188, disent que le vendredi-saint avant l'office, on doit allumer deux cierges près de l'autel, comme c'est l'usage pour les jours de fêtes, *ut mos est festibus diebus.*

C'est seulement dans les auteurs du XIIIe siècle que nous avons trouvé des indications positives relativement à la présence de chandeliers sur l'autel. Guillaume Durand nous dit que : « aux coins de l'autel sont placés deux chandeliers, pour signifier la joie des deux peuples qui se réjouissent de la Nativité de Jésus-Christ, » et plus loin, que : « la croix est placée sur l'autel, au milieu de deux chandeliers, parce que le Christ dans l'Église a été le médiateur entre les deux peuples. »

Le Sire de Joinville dit, en parlant des cérémonies de la Sainte-Chapelle, sous le règne de S. Louis : « Et en chascun jour férial ou jour que l'on ne dit pas IX leçons, estoient deux cierges sur l'autel qui estoient renouvelez chascun jour de lundi et chascun mercredi: mès en chascun samedi et en toute simple feste de IX leçons estoient mis quatre cierges à l'autel ; et, en toute feste double ou demi-double, ils estoient renouvelez, et estoient mis à l'autel six cierges ou huit; mès ès festes qui estoient moult solempnes, douze cierges estoient mis à l'autel (2). »

L'usage de mettre des chandeliers sur l'autel était devenu général au XVIe siècle. Il y avait cependant encore des exceptions au XVIIe, parmi les églises cathédrales et collégiales qui, selon l'expression de Thiers « étaient restées le plus attachées à l'antiquité (3). » La cathédrale de Chartres peut de nos jours revendiquer ce mérite, puisqu'on y place encore les chandeliers sur les marches de l'autel. Dans quelques chapelles de monastères de la Trappe, on continue à ne mettre de cierges que sur des branches appliquées aux extrémités du retable. Nous avons constaté ce même usage dans quelques églises paroissiales de France, de Belgique et d'Allemagne, mais c'est là un abus réprouvé par la liturgie (1).

Ainsi donc, pour nous résumer, il paraît certain : 1° que jusqu'au XIIe siècle on ne mit point de chandeliers sur l'autel, 2° que cet usage existait, du moins dans quelques églises, au XIIe siècle et surtout au XIIIe; 3° qu'il se généralisa aux XVe et XVIe siècles, sauf quelques exceptions qui ont persévéré plus ou moins longtemps.

Les montants de la grille du chœur étaient parfois garnis de petits chandeliers en guise de fleurons ; mais, en général, c'étaient des cierges sans chandeliers, ou munis d'une bobèche, que l'on plaçait sur les clôtures du chœur, sur les *ciborium* et sur les trefs.

Outre ces chandeliers qui restaient à poste fixe, il y en avait pour les acolytes plus ou moins nombreux qui prêtaient leur ministère à la célébration de l'office. Dans l'ancienne liturgie gallicane, le diacre qui chantait l'Évangile était accompagné de sept acolytes portant chacun un chandelier, pour figurer les sept dons du Saint-Esprit (2). Le degré de solennité des offices, dans les monastères, était vulgairement désigné sous le nom de fête à trois, à cinq, à sept chandeliers. On indiquait par là, non pas qu'on dût placer ce nombre de flambeaux sur l'autel, mais que l'officiant devait être accompagné d'un pareil nombre de céroféraires.

XI. Du nombre des chandeliers. — Jusqu'au XVIe siècle, les chandeliers étaient ordinairement au nombre de deux sur l'autel, et de chaque côté de la croix. L'autel de la châsse de Mauzac ne nous en offre qu'un ; il en est de même dans quelques

1. *Ration.*, lib. I, c. III, n° 27 et 31.
2. *Hist. de S. Louis*, éd. de 1761, p. 311.
3. *Dissert. sur les autels*, ch. XIX, p. 141.

1. S. Congr. Rit., 16 sept. 1865.
2. *Lettre de S. Germain de Paris* dans le t. V du *Thesaurus anecdot.* de D. Martène.

anciennes représentations, d'où on a conjecturé qu'il n'y eut d'abord qu'un seul chandelier sur l'autel.

Aux jours de solennité, on doublait ou triplait le nombre des chandeliers. A la cathédrale de Bourges, jusqu'au XIIIe siècle, on n'en mettait que deux aux fêtes simples et quatre aux fêtes doubles. A partir de 1260, on en plaça quatre aux fêtes ordinaires et six aux grandes solennités (1). L'autel de la chapelle de Henri VIII, élevée dans le camp du Drap-d'Or, était garni de dix chandeliers d'or (2).

Au XVIe siècle, l'adoption des gradins sur l'autel fit augmenter le nombre des chandeliers (3), et l'on a continué depuis, du moins en France, à en mettre six, douze, dix-huit et même plus. La rubrique du Missel n'interdit pas, il est vrai, cette profusion, mais les liturgies les plus autorisées disent qu'on ne doit mettre que deux chandeliers pour les féries, quatre aux octaves fériées de l'Avent et du Carême, aux Quatre-Temps et Vigiles, aux semi-doubles et aux doubles-mineurs; six, les dimanches, aux doubles et aux fêtes d'obligation.

L'évêque célébrant, en cour de Rome, a droit à quatre chandeliers ; l'évêque, dans son diocèse, en a sept; le pape huit.

*Le Cérémonial des Évêques* veut que les chandeliers ne soient pas d'une hauteur égale, mais qu'ils s'élèvent graduellement depuis les cornes de l'autel, de manière que les deux plus hauts se trouvent de chaque côté de la croix. Mais cette prescription est peu observée, même à Rome. Autrefois, aux messes basses, on allumait un troisième cierge depuis le *Sanctus* jusqu'après la communion du prêtre. Cette rubrique du Missel était déjà tombée en désuétude du temps de S. Liguori, et nous avons constaté qu'elle était bien rarement observée en Italie. Cette prescription a été récemment remise en honneur dans quelques diocèses de France, notamment dans celui de Périgueux.

1. *Cartulaire de St-Étienne de Bourges*, t. I.
2. *Chronique de Hollinsched*, t. II, p. 857.
3. A Rome, les chandeliers des messes basses se placent sur la table même de l'autel et non sur le gradin.

XII. Indication de quelques chandeliers remarquables. — On conserve à la cathédrale d'Hildesheim deux chandeliers fondus par S. Bernward, évêque de cette ville, mort en 1023 ; ils avaient été placés dans son cercueil où ils restèrent jusqu'en 1192, c'est-à-dire jusqu'à la levée des reliques, après la canonisation de Bernward.

On voit, au trésor d'Aix-la-Chapelle, un chandelier dont l'écusson indique qu'il a été donné à cette église par Louis-le-Grand, de Hongrie (1326-1382). Son pied cubique s'évasant par le bas, est décoré d'une arcade géminée, inscrite dans une anse de panier.

M. l'abbé Texier décrit ainsi un chandelier qui appartenait à l'église de Tarnac (Corrèze) : « Aux trois angles, sur une base triangulaire enlacée de feuillages, aux capricieux replis, liée de galons, semée de perles, sont assis trois anges aux longues tuniques ; un livre est ouvert sur leurs genoux. Ce chandelier, en style roman, est fondu en cuivre jaune, l'*auricalque* de Théophile, matière assez rarement mise en œuvre par les orfèvres français (1). »

Nous avons vu à Tours, en 1847, à l'Exposition rétrospective, un fort beau chandelier appartenant à M. d'Espaulard, du Mans. On croit que c'est celui que S. Thomas de Cantorbéry donna à l'église du Mans.

Les cinq chandeliers, dont le R. P. Arthur Martin a publié les dessins dans le tome I de ses *Mélanges d'archéologie*, proviennent des cabinets de MM. Carraud, Dugué, Desmotte et Sauvageot, de Paris. D'après l'éminent archéologue, ils offriraient les scènes d'une même légende, celle de l'Edda, relative au loup Fenris qui coupa d'un coup de dent la main de Tyr, un des douze compagnons d'Odin. Ces interprétations, tout ingénieuses qu'elles soient, n'ont point con-

1. *Dict. d'orfèvrerie*, col. 476.

vaincu tous les archéologues, et beaucoup pensent que ces cinq monuments présentent trop d'analogie avec certains chandeliers d'église des XII^e et XIII^e siècles, pour qu'on leur attribue une origine septentrionale et un caractère mythologique. Ils croient qu'on peut rattacher ces diverses scènes aux légendes chrétiennes où le démon figure sous les traits d'animaux divers, à moins qu'elles ne soient qu'une simple fantaisie.

Il y a des chandeliers du moyen âge, plus ou moins remarquables, aux musées du Louvre, de Cluny, d'Amiens, etc.; dans les trésors des cathédrales de Sens, de Bourges, de Munster, d'Aix-la-Chapelle, de Mayence, etc.; dans les églises de Jérusalem, à Bruges, de Saint-Nicolas à Léau, en Flandre, de Saint-Sebald et de Saint-Laurent, à Nurenberg, etc.

XIII. De divers autres appareils de lumière — Ce n'était point seulement par des chandeliers que l'autel était jadis éclairé. Souvent de nombreuses lampes brûlaient sur les trefs ou poutres transversales ; des cierges en cire jaune étaient allumés autour du *ciborium*, sur les candélabres qui entouraient l'autel, sur les couronnes de bronze ou d'argent suspendues à la voûte, sur les grilles qui fermaient le sanctuaire. Ces divers appareils de lumière étaient désignés par des noms spéciaux. Indiquons les principaux. Les candélabres en marbre ou en bronze avaient deux, quatre, sept, quinze branches et au delà. Un des plus célèbres est le candélabre de Milan, qu'on appelle *Arbre de la Vierge*, la plus belle œuvre de bronze, peut-être, que nous ait légué le XIII^e siècle. Les *canistra* ou *canistri* étaient des lampes en forme de corbeille ou des sortes de plateaux placés au-dessous des lampes. Les *canthara* étaient des lampes évasées : on donnait aussi ce nom à des chandeliers de diverses formes. Les lustres en cire s'appelaient *ceriones*. Les *coronæ*, les *regna*, les *rotæ* étaient des cercles garnis de lampes, tout à l'entour; elles reproduisaient parfois la figure d'une étoile à six ou huit branches. Les *cruces* étaient entourées de croix lumineuses que l'on y adaptait : il y en a une à Saint-Marc de Venise. Les *delphini*, lampes à plusieurs mèches, affectaient la forme d'un dauphin. Les herses ou rateliers sont un appareil de supports horizontaux dont les branches sont en nombre plus ou moins considérable. Les *phara-coronata* étaient des lampes surmontées d'une couronne. Les *trabes* ou *trefs*, poutres transversales placées à l'entrée du chœur, tantôt fixes, tantôt suspendues à des chaînes, recevaient une série de cierges sur des pointes de fer. On désignait sous le nom de *turres* ou bien des couronnes ornées de tours, ou bien une série de cercles superposés allant en décroissant depuis la base jusqu'au sommet.

L'appareil de lumière le plus usité au moyen âge était une couronne de métal *(corona, phara, pharacantara)*, composée de cercles d'un diamètre plus ou moins considérable, dont le pourtour était chargé de cierges et de lanternes. Honorius d'Autun nous dit qu'on suspendait ces luminaires à la voûte pour trois motifs : 1° pour orner l'église qu'ils inondent de clarté ; 2° pour nous apprendre que ceux qui servent Dieu ici-bas méritent seuls la couronne de la vie éternelle ; 3° pour figurer la Jérusalem céleste dont ils sont un symbole.

A la basilique de Saint-Jean-de-Latran, du temps de Constantin, la couronne d'or qui brûlait devant l'autel, était enrichie de quatre-vingts figures de dauphins. Quatre couronnes de lumière entraient dans la décoration du *ciborium* que Léon IV fit exécuter au IX^e siècle pour la basilique de Saint-Pierre.

La célèbre couronne d'Aix-la-Chapelle, en cuivre doré, émaillé et cerclé, fut offerte à la sainte Vierge au XII^e siècle par l'empereur Frédéric Barberousse. Elle a huit mètres de circonférence. Chacun des huit lobes qui forment son contour, supporte deux lanternes en forme de tours, au bas desquelles sont représentées les huit Béati-

tudes et diverses scènes de la vie de Notre-Seigneur. On peut placer trois cierges dans l'espace qui sépare les tours.

Il y a deux couronnes de lumière à la cathédrale d'Hildesheim, près de Hanovre. La plus grande, don de l'évêque Hézilon, au XI^e siècle, mesure dix-huit mètres de circonférence. Divisé en douze lobes, son pourtour est décoré de deux tours et de douze portes, réunies par une courtine crénelée dont chaque créneau porte un chandelier. Des places sont ménagées pour cent dix lumières.

On voit aujourd'hui des imitations de ces sortes de couronnes dans beaucoup de grandes églises de France, par exemple dans les cathédrales d'Amiens, de Bourges, de Chartres, de Paris, etc.

L'usage des bras de lumière, branches ou appliques, sorte de candélabres sans pied, fixés à la muraille ou au retable, ne remonte pas à des époques fort anciennes.

XIV. Usages des églises dissidentes. — Chez les Grecs, les cierges sont placés sur la prothèse du diacre et, dans certaines circonstances liturgiques, sont portés par les lecteurs ou les acolytes devant l'officiant. Les Arméniens, contrairement à l'usage des autres Orientaux, ornent les deux gradins de leurs autels de la croix et de chandeliers. Dans plusieurs églises de Saxe, l'usage catholique des cierges allumés a été conservé, mais, disent les protestants, seulement pour rappeler l'heure tardive où Notre-Seigneur a institué la Cène.

Les ritualistes d'Angleterre mettent deux cierges sur l'autel pendant la célébration de la cène. Cette pratique fut dénoncée à la cour des Arches en 1868 ; mais ce tribunal ecclésiastique déclara cet usage orthodoxe, attendu qu'Édouard VI, quand il réforma le Rituel de 1547, n'avait pas aboli l'emploi des deux cierges [1].

1. *Revue Britann.* avril, 1868, p. 535.

### 9. — Propitiatoires.

On incrustait parfois, dans les tables d'autels fixes, des plaques d'or ou d'argent, enchâssées, qu'on nommait *propitiatoires*, parce qu'on y offrait le sacrifice de paix et de propitiation. Anastase le Bibliothécaire mentionne les propitiatoires d'or et d'argent donnés par le pape Pascal I à Saint-Pierre de Rome, à Sainte-Praxède, à Sainte-Marie *in Cosmedin*, à Sainte-Marie-Majeure, etc.; par Léon IV à Saint-Pierre de Rome. Ce dernier propitiatoire contenait 72 livres d'argent et 80 livres d'or.

### 10. — Statues.

Dans l'antiquité chrétienne, on plaçait des images de Jésus-Christ, de la Vierge, des apôtres, des saints, sur les supports des voiles qui entouraient l'autel, sur les arcades du *ciborium* qui le surmontait, mais non point sur l'autel lui-même. Baronius et Bini admettent la présence des images sur l'autel dès le VI^e siècle; mais c'est en mal interprétant un canon du deuxième concile de Tours dont nous aurons occasion de parler plus tard. Cet usage ne s'introduisit guère qu'au X^e siècle et n'était pas encore universel au XV^e.

A côté des statues des saints, on mettait parfois les figures des donateurs et des bienfaiteurs de l'église. Sur l'autel de la cathédrale de Reims que fit exécuter, au X^e siècle, l'archevêque Hérivée, autel qui existait encore en 1789, on voyait les figures en pied d'Hérivée, de son prédécesseur Foulques, de Charles-le-Simple, de Judith femme de Charles-le-Chauve, et d'Ansgarde, femme de Louis-le-Bègue [1].

Sans un indult spécial, on ne peut pas enlever d'un autel l'image du saint sous le nom duquel il a été dédié. Cette prescription de la Congrégation des Rites [2] est très souvent violée.

1. Tarbé, *Trésor des églises de Reims*, p. 210.
2. N° 4255.

### 11. — Diptyques.

Les diptyques, d'origine grecque, furent d'abord un mode de communication missive entre les princes : c'étaient des tablettes composées de deux ou trois pièces de bois, d'ivoire ou de métal, enduites intérieurement d'une couche de cire, sur laquelle on écrivait avec le style. Chez les Romains, les consuls échangeaient entre eux des diptyques au premier jour de l'an. Après que Constantin eut donné la liberté au christianisme, les magistrats adressèrent des diptyques aux églises, par marque de respect, et les églises, en signe de reconnaissance, placèrent ces présents sur les autels, afin de recommander les donateurs aux prières des fidèles. Plus tard, ce symbole consulaire devint tout à fait ecclésiastique. Il servait à marquer les noms, non seulement des autorités civiles qui étaient en bonne harmonie avec l'Église, mais aussi des morts pour qui l'on devait prier, des évêques avec lesquels on était en communion, des papes régnants, des saints dont on faisait la fête ou la mémoire. Cet usage d'inscrire ainsi le nom des défunts à recommander à l'autel, explique pourquoi plusieurs Sacramentaires donnent le nom de *superdiptycha* à la Commémoration des morts.

La partie de l'ivoire, opposée à celle où était étendue la cire pour recevoir les inscriptions, était ordinairement sculptée et figurait des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Ceux que l'on connaît de l'époque mérovingienne offrent de grandes incorrections de dessin : en général, les têtes sont trop grosses, les mains exagérées, les draperies mal ajustées. Le musée d'Amiens possède un diptyque de ce genre, fort curieux, qu'on présume être du VI^e^ ou du VII^e^ siècle. Il représente trois miracles de S. Remi, relatifs au sacre de Clovis. C'est le seul monument connu de cette espèce, datant de cette époque, où l'on trouve sculpté un trait de l'histoire de France.

L'usage des diptyques, invoquant sur l'autel la miséricorde divine pour les vivants et pour les morts, a disparu depuis longtemps, comme tant d'autres coutumes de l'Église primitive ; mais la liturgie n'a jamais oublié de prier ni pour les bienfaiteurs défunts ni pour les vivants. Les lettres NN., inscrites dans le Missel et auxquelles le célébrant substitue de véritables noms, au *Memento* des vivants et à celui des morts, remplacent l'office des anciens diptyques. C'est ainsi que les usages de l'Église se modifient à travers les siècles, sans qu'aucune atteinte soit portée à l'esprit qui les avait inspirés ; la forme change, mais l'idée survit ; l'écorce peut se détacher de l'arbre sans en altérer la sève.

Quand l'emploi des diptyques tomba en désuétude, leurs feuillets sculptés servirent le plus ordinairement de reliquaires, de portefeuilles, d'images et de couvertures pour les livres liturgiques.

### 12. — Chasses et reliquaires.

Dès l'origine de l'Église, on rendit un culte de vénération à ceux qui mouraient pour la foi; il n'est donc pas étonnant qu'on ait recueilli précieusement leurs restes, qu'on ait creusé des cryptes pour les abriter et qu'on les ait placés dans les autels dédiés à Dieu sous leur invocation. Nous avons parlé plus haut des reliques qu'on mettait dans l'intérieur de l'autel pour le consacrer ; nous n'avons plus à nous occuper que de celles contenues dans des châsses qu'on plaçait sous l'autel. Cet usage n'est pas antérieur au IX^e^ siècle. Les plus anciens textes qui y soient relatifs sont ceux d'un concile de Reims et d'une homélie de Léon IV, où il est dit qu'on ne doit rien mettre sur l'autel que les châsses contenant les reliques des saints, les livres des Évangiles et la pyxide du Viatique. On a invoqué en faveur d'une plus haute antiquité de cet usage l'autorité de S. Grégoire de Tours. Cet écrivain rapporte, il est vrai, que lorsque Didier apporta à Saint-Martin de Tours les corps de

S. Martin et de S. Félix, il ordonna qu'on les plaçât *super altarium* ; mais ce n'était là qu'une résidence temporaire, puisque Didier devait, dès le lendemain, reprendre ces reliques et continuer avec elles son voyage.

Ces placements transitoires, lors des promenades des châsses, étaient encore désapprouvés au Xe siècle par certains écrivains qui poussaient trop loin le culte de la tradition (1).

C'est au XIIIe siècle que remonte l'usage général de placer de grandes châsses au-dessous de l'autel ou bien derrière, à une certaine hauteur, de façon à ce que les fidèles puissent passer au-dessous, ou même les toucher de la main, ou les baiser respectueusement. Quant aux petits reliquaires, on les posait temporairement sur l'autel, le jour de la fête du saint dont elles contenaient une relique.

Guillaume Durand nous apprend que de son temps, dans certaines églises, on plaçait des reliques dans le tabernacle ; mais les conciles ont toujours condamné cet abus de mettre les restes mortels des saints sur le même rang, pour ainsi dire, que la réserve eucharistique.

### 13.—Fleurs artificielles et naturelles.

SAINT Augustin nous parle d'un homme de qualité, adversaire de la religion chrétienne, qui fut converti de la manière suivante par son gendre : « Ce dernier, dit-il (2), crut devoir se rendre à l'oratoire de St-Étienne et prier pour son beau-père mourant. En se retirant, il prit quelques fleurs de l'autel, qui se trouvèrent sous sa main, et les emporta. Puis il alla les poser sur la tête du malade qui déjà n'y voyait plus et qui soudain s'écria qu'il croyait. » Prudence, dans son poème sur Ste Eulalie, engage les jeunes filles à cueillir des violettes et des crocus, pour en décorer l'église. S. Jérôme félicite le prêtre Népotien du zèle qu'il mettait à décorer les églises de fleurs, de pampres et de feuillages (1). S. Paulin de Nole engage les fidèles à joncher de fleurs les dalles du sanctuaire, à couvrir de guirlandes les piliers des portes (2). Venance Fortunat nous dit que Ste Radegonde, avec les premières fleurs du printemps, faisait des guirlandes et des couronnes pour les suspendre autour de l'autel (3).

En examinant de près ces textes, on voit qu'il n'est jamais question de fleurs disposées en couronnes ou en bouquets pour être déposées sur la table même de l'autel ; les fleurs décorent seulement les murs, les piliers, les portes, le *ciborium* ou la crypte; on en jetait aussi sur les dalles. Il en fut de même au moyen âge. Au XIIIe siècle, les fleurs artificielles furent introduites dans les usages du culte : on croit que ce sont des religieuses de Flandre qui, les premières, confectionnèrent des fleurs en soie. L'emploi des fleurs sur l'autel lui-même paraît avoir été admis d'abord par les couvents de femmes, puis par les ordres mendiants et les paroisses rurales, vers le XVIe siècle; au XVIIIe, cet usage était encore fréquemment repoussé par les cathédrales, les collégiales et les églises monastiques. Aujourd'hui, les fleurs naturelles ou artificielles, plantées dans des vases de bois, de porcelaine ou de métal, se sont emparées des gradins, à peu près partout, excepté dans les basiliques majeures de Rome. Les austères défenseurs de l'ancienne liturgie auraient mauvaise grâce à proscrire ces ornements ; mais ils peuvent, trop souvent, trouver occasion de critiquer le mauvais goût de ces décorations, et surtout ces vulgaires fleurs artificielles, aux couleurs déteintes, chargées de poussière ou bien emprisonnées dans un globe, comme sur certaines cheminées de salon.

### 14. — Missel et porte-missel.

AUTREFOIS le livre des Évangiles restait souvent à demeure sur l'autel, parce que la parole de Dieu, selon l'expression de S. Augustin, n'est pas moins

1. Gezzo, abbas Dothenensis, *ap.* Muratori, t. III, a. 1009.
2. *De civit. Dei*, XXII, 8.

1. *Epist. IX ad Heliod.*
2. *Natal. S. Felicis.*
3. L. VIII, carm. IX.

digne de nos respects que le corps même de Jésus-Christ. Aujourd'hui encore, dans beaucoup d'églises orientales, le missel reste perpétuellement sur l'autel.

Le missel se plaçait jadis sur un coussin de la couleur du jour, usage peu commode qui se perpétue dans plusieurs villes d'Italie. Les pupitres apparaissent dès le XIII^e siècle. Un inventaire de la cathédrale d'Angers, daté de 1297, en mentionne un en argent [1]. C'est en Espagne qu'on voit les plus beaux pupitres ouvragés; ils restent à demeure sur l'autel.

15. — Canons d'autel.

Les canons ou cartons d'autel (*tabellæ*) destinés à aider la mémoire du célébrant, ne datent que de la fin du XV^e siècle. S. Charles Borromée et un concile d'Avignon (1594) en font une obligation liturgique. La Rubrique du missel ne mentionne que la *tabella secretarum* qui se place au milieu de l'autel et contient le *Gloria*, le *Credo*, les prières de l'offertoire, les paroles de la consécration, les oraisons avant la communion et le *Placeat* : c'est le plus ancien. Le canon de l'Évangile *In principio* n'est pas antérieur à S. Pie V, puisque c'est sous son pontificat que l'on commence à réciter cet évangile à l'autel. Quant au canon du *Lavabo*, contenant les prières de l'infusion du vin et de l'eau dans le calice et le psaume pour l'ablution des mains, il est encore plus récent, puisque Gavantus, qui écrivait au commencement du XVII^e siècle, en parle comme d'une commode innovation de son temps.

En diverses églises d'Espagne et d'Italie on ne trouve point de canons d'autel ; dans d'autres, il n'y a que celui des secrètes.

Les cartons ne doivent rester sur l'autel que pendant la messe; en tout autre temps, ils doivent être déposés sur la crédence ou rangés dans la sacristie, et non point renversés sur la nappe d'autel, comme cela se fait souvent en France.

Les canons sont tantôt de simples feuilles de papier imprimées, collées sur un carton (de là le nom de *carta*, *carte*, qu'on trouve dans les inventaires), tantôt des parchemins entourés de cadres plus ou moins riches et protégés par un verre. Les plus anciens sont écrits à la main, ornés de miniatures ou tout au moins de majuscules rehaussées d'or ou de couleurs variées : celui des secrètes avait parfois des charnières et se pliait comme un triptyque : il en est encore ainsi aujourd'hui dans le rite lyonnais.

Certains canons modernes sont envahis par des images aux dépens du texte imprimé trop fin. On peut reprocher à d'autres leur grandeur démesurée et leur poids tellement excessif, qu'on est obligé de les traîner sur des roulettes, quand il est besoin d'ouvrir le tabernacle dont ils cachent entièrement la porte.

Les canons d'autel en vermeil, donnés à la cathédrale de Reims pour le sacre de Charles X, valent plus de 12,000 francs, sans compter le prix artistique des peintures. La première lettre de chaque prière est fleuronisée et représente un saint ou une sainte dont le nom commence par cette lettre.

Parmi les plus remarquables canons d'autel, nous devons citer ceux de la cathédrale d'Évreux, en argent ciselé (XV^e siècle), ceux de Notre-Dame de Versailles dont les miniatures datent de 1770, et ceux de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne donnés et dessinés en 1753, par le chevalier de la Touche.

Au Congrès des sociétés savantes de 1882, M. Castan a lu à la section des Beaux-Arts une dissertation sur un beau canon d'autel du XVI^e siècle, brodé par Madeleine de Bourbon pour la première messe de son cousin Charles de Guise (1544), archevêque nommé de Reims.

En France, à certaines solennités, on mettait quelquefois des instruments de paix entre les canons ou sur les gradins. Ainsi, à la cathédrale d'Angers, les jours de fête, on décorait l'autel de quatre instruments de paix, ornés de pierres précieuses [1].

*(A suivre.)* L'abbé J. Corblet.

1. *Rev. de l'Art chrét.*, III^e série, t. XV, p. 313.

1. De Farcy, *L'ancien trésor de la cathédrale d'Angers.*

# Etude sur l'iconographie de saint Joseph.

## I. — Des plus anciennes images de S. Joseph.

SAINT Joseph, dans ces derniers temps, a été canoniquement déclaré le protecteur de l'Église. En effet, il n'y a rien dans l'Église qui ne fût, en principe et dans sa plénitude, constitué par l'union de Jésus et de Marie, placés sous la protection du saint patriarche. A ce titre, on est fondé à croire qu'après sa très sainte épouse, il est, en dignité et en gloire, le premier des saints, élevé au-dessus de toutes les hiérarchies angéliques, supérieur même à saint Jean-Baptiste. Les paroles de Notre-Seigneur : « *Major inter natos mulierum propheta Joanne Baptista nemo est* : Entre tous ceux qui sont nés de la femme, il n'y a point de plus grand prophète que Jean-Baptiste ; » (Luc. VII, 28) doivent s'entendre dans le sens que le saint Précurseur était au-dessus de tous les prophètes. Elles laissent saint Joseph, comme tenant directement à Jésus et Marie, dans un groupe à part, hors de toute comparaison. D'un autre côté, cependant, saint Joseph est le type de la vie humble et cachée en Dieu ; de l'union intime et solitaire avec Jésus. A ce titre, il y avait un motif pour le laisser dans l'ombre lorsque les premiers chrétiens, s'attachant à exprimer des idées générales, les manifestations principales, propres aux mystères fondamentaux de notre foi, se montraient peu portés aux représentations directement personnelles. Cette observation faite, il faut s'attendre à ne rencontrer d'images de saint Joseph dans l'art chrétien primitif, que là où il peut figurer comme acteur dans la représentation des faits auxquels effectivement il a pris quelque part. Et l'on comprendra que rien n'aura pu être tenté de mieux alors, pour l'honorer, que de le représenter, selon l'esprit de généralisation dont nous venons de parler, dans son rôle de protecteur. L'on comprendra aussi qu'en dehors de cet ordre d'idées il n'apparaisse plus que secondairement et toujours dans le caractère de sa vie humble et cachée.

Saint Joseph a-t-il été effectivement représenté, dans l'antiquité chrétienne, remplissant vis-à-vis de Jésus et de Marie ces hautes fonctions protectrices, qui impliquent la pensée d'une protection étendue sur toute l'Église ? Cette question est subordonnée à celle de savoir comment distinguer sûrement le saint Patriarche des autres personnages avec lesquels on peut le confondre. En effet, toutes les fois que, dans la représentation des mystères de la sainte Enfance, on voit, à côté de Jésus et de Marie, un homme qui leur est associé, il vient aussitôt à la pensée de prendre ce personnage pour saint Joseph. Mais les plus éminents interprètes de l'antiquité chrétienne ne sont pas toujours d'accord, quant à cette désignation ; et tour à tour ils ont pu voir dans le personnage en question, un berger, un prophète, un ange et même une image du Saint-Esprit. Il ne nous paraît pas douteux désormais, selon l'opinion de M. de Rossi, que dans la plus ancienne représentation de ce genre, la peinture du cimetière de Sainte-

Priscille, que nous reproduisons (1), on ne doive voir un prophète et non saint Joseph. Le divin Enfant et sa très sainte Mère sont surmontés d'une étoile ; le prophète montre tout à la fois et l'astre et le groupe sacré, et il n'est autre qu'Isaïe, selon l'opinion de M. de Rossi, qui nous paraît de beaucoup la plus vraisemblable.

L'interprétation de ce monument lui avait donné lieu d'exprimer le résultat de ses observations, relativement à la manière de représenter saint Joseph dans l'antiquité chrétienne, et il avait cru pouvoir dire que rarement alors le saint patriarche apparaissait avec de la barbe et avec l'aspect de la vieillesse, mais le plus souvent, au contraire, jeune et imberbe.

« Effectivement, ajoutait-il, les anciens « ne sont pas d'accord sur son âge ; les uns « voulant qu'il ait été vieux, les autres « dans le fraîcheur des années. Ordinaire- « ment il est vêtu d'une tunique courte et « étroite, rarement de la tunique et du pal- « lium. »

On voit que l'idée principale ainsi exprimée par M. de Rossi est l'incertitude qui règne, dans les monuments primitifs, sur l'âge attribué au saint époux de Marie. Il croyait alors que ceux où il est représenté imberbe l'emportaient en nombre, sur ceux où il l'a été avec de la barbe ; mais cette question ne se présentait à lui qu'incidemment, et il est bien clair qu'il ne songeait pas en ce moment à la résoudre absolument.

Il s'est trouvé que le P. Garrucci professait l'opinion contraire et que, prétendant l'établir sur des arguments d'une supériorité irrésistible, il a mis M. de Rossi dans le cas de se défendre, comme s'il l'eût accusé d'une légèreté tout à fait en contradiction avec la puissante perspicacité qu'on remarque dans toutes ses investigations. En effet, M. de Rossi a prouvé victorieusement (2) que les faits invoqués par son savant contradicteur devaient être beaucoup réduits ; 1° parce que lui-même, n'ayant entendu parler que des monuments des cinq premiers siècles, on devait mettre hors de cause tous ceux d'une époque postérieure ; 2° parce qu'il était juste de ne compter que pour un seul exemple les figures de saint Joseph répétées dans un seul monument ; 3° parce que plusieurs de ces figures données comme ayant de la barbe, et comme portant le pallium, mieux examinées, devaient être réputées soit imberbes, soit vêtues de la tunique courte, ou du moins douteuses quant à l'un ou l'autre de ces rapports. Reste la controverse toujours pendante sur les figures qui appartiennent effectivement à saint Joseph et celles qui ne doivent pas lui être attribuées ; et c'est en réduisant la question à ces termes que les images où saint Joseph serait représenté jeune, imberbe et vêtu d'une courte tunique, peuvent balancer, à peu près, celles où il apparaîtrait d'un âge et sous un costume plus graves.

M. de Rossi, à la suite du P. Marchi, avait admis que le Saint-Esprit et non saint Joseph, était représenté derrière le siège de la sainte Vierge, sur le grand sarcophage du musée de Latran, reproduit précédemment dans la *Revue de l'Art chrétien* (1), et de même sur un fragment de sarcophage découvert à Sutri, qu'il a publié (2), et dont le P. Garrucci a trouvé la place sur un autre monument publié par Bosio (3) ; il a demandé que ces deux exemples fussent considérés comme douteux, parmi ceux qu'on lui opposait. Il a consenti, au contraire, à ne pas compter en sa faveur la couverture de sarcophage reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien* (4), et plusieurs autres monuments analogues où il avait cru devoir reconnaître saint Joseph, dans ce personnage placé à côté de la sainte Vierge et qui porte un *pedum* ou bâton recourbé ; personnage que le P. Garrucci prenait et que nous avons pris nous-même, depuis, pour un berger. Cette double suppression faite, M. de Rossi arrivait encore à compter les figures de saint

1. De Rossi, *Imagini Scelte della B. Vergine*, p. 7 — La planche publiée dans la *Revue de l'Art chrétien*, (Avril-Juin 1877, p. 362, pl. VIII, t. XVII) par M. l'Abbé Davin montre la situation de cette peinture, mais le dessinateur a omis l'étoile.

2. *Bullet. d'Archéol.* 1865, pp. 28-66.

1. *Revue de l'Art ch.*, Janvier-Mars 1876, p. 145.

2. *Bull. d'Arch.* 1865, p. 27.

3. Bosio, *Rom. sott.* p. 287 ; Garrucci *St. dell'art cr.* pl. 380, fig. 4, texte, p. 119.

4. Avril-Juin 1879, p. 296.

Joseph, où le saint patriarche est imberbe et celles où il est vêtu légèrement, en plus grand nombre que celles où il porte la barbe et le *pallium* (1). Mais en étendant à d'autres monuments le procédé d'élagation qu'il a suivi, là où l'on peut légitimement douter que saint Joseph ait été représenté, il nous paraît que les deux modes de représentation peuvent être ramenés à des proportions qui se balancent à peu près. Nous aimerions à prendre, sur ce point, M. de Rossi lui-même comme juge, car, nous le rappelons, il ne nous semble pas qu'il ait voulu prononcer une décision définitive. Il a voulu seulement faire apercevoir les motifs plausibles qu'il avait eus de s'exprimer comme il l'avait fait, sur une question qui ne se présentait à lui que subsidiairement.

Il a compté le sarcophage de Saint-Celse, à Milan, parmi les monuments qui représentent saint Joseph imberbe, d'après l'opinion répandue par Bugati (2) ; nous sommes convaincu qu'il ne voudrait pas la soutenir, sans avoir examiné le monument *ad hoc*, et que, l'ayant examiné, il ne douterait pas plus que nous le faisons, qu'il faut y voir un ange. L'opinion qui avait prévalu se fondait sur des dessins d'à peu près et sur des informations de seconde main. L'éminent interprète des catacombes, dans les investigations qui lui sont vraiment propres, ne se décide que sur la connaissance directe des monuments. Quand il comptait encore, parmi les figures imberbes de saint Joseph, celle d'un sarcophage publié par Bosio (3), provenant des catacombes, comprises par l'auteur sous le nom, mal déterminé alors, de cimetière de Saint-Calixte et recueilli à la villa Borghèse, il était sans doute parfaitement fondé à le faire, vis-à-vis de son savant contradicteur, qui s'était mépris en invoquant cette gravure dans le sens contraire ; mais il n'avait pas prétendu lui donner plus d'autorité que n'en ont les planches mêmes de Bosio. Et l'on sait qu'elles ne sont pas toujours d'une parfaite exactitude.

Pour nous, si nous nous attachons à celle-ci, c'est pour faire remarquer le motif pour lequel M. de Rossi paraît l'avoir maintenue parmi les monuments primitifs qui représentent saint Joseph. Le personnage en question est placé debout, derrière le siège de la sainte Vierge, dans la scène de l'adoration de Mages; il ne diffère de celui qui occupe la même position, sur le grand sarcophage du musée de Latran et sur le fragment de Sutri, que parce qu'il est imberbe ; et cette seule différence a paru suffisante pour indiquer l'intention de représenter à la même place, dans le même rôle, tour à tour le Saint-Esprit et saint Joseph. A nos yeux, elle ne l'est pas; et s'il fallait voir le Saint-Esprit, dans un cas, nous ne comprendrions pas qu'on refusât de le voir également dans l'autre.

Les trois Personnes divines sont représentées dans la scène de la création de la femme, sur le grand sarcophage du musée de Latran, portant également de la barbe. On l'a fait pour exprimer l'idée de leur similitude essentielle. Mais là, où l'on ne se proposait pas l'expression directe de ce mystère, on se croyait si peu astreint au même mode de représentation, que, dans la scène voisine, une de ces personnes divines, le Fils, sans aucun doute, faisant au premier homme et à la première femme le don mystérieux de l'épi et de l'agneau, est représenté imberbe. Pourquoi de même n'aurait-on pas représenté le Saint-Esprit imberbe, lorsqu'il se serait agi de rendre, non plus l'idée de la Sainte-Trinité, mais celle d'une opération personnelle ?

Nous maintenons donc que, en admettant la représentation du Saint-Esprit derrière le siège de la sainte Vierge, sur le grand sarcophage du musée de Latran, on autorise, par là même, à le croire aussi représenté sur le sarcophage de Bosio. Les mêmes doutes alors s'étendraient jusqu'au plus ancien monument qui ait pu être donné comme offrant une représentation de saint Joseph. Nous ne parlons pas de la peinture du cimetière de Ste-Priscille, puisqu'il est entendu que le personnage associé à la Mère et à l'Enfant y représente Isaïe très probablement et certainement un prophète ; il s'agit d'une inscription funéraire du IIIe siècle, gravée

1. De Rossi *Bull.* l. c. p. 66.
2. *Memorie di San-Celso*, in-4°.
3. *Rom. Sott.* p. 287.

sur le tombeau d'une chrétienne nommée Severa. Celle-ci s'y voit en effet représentée par une figure de femme, accompagnée de ces mots: SEVERA IN DEO VIVAS. De plus, on y a représenté l'adoration des Mages. Entre le groupe de JÉSUS et Marie, et leurs visiteurs, s'élève l'étoile ; et, derrière le siège de la Mère de Dieu, un personnage imberbe, vêtu d'une courte tunique, étend le bras au-dessus de sa tête (1). Ce personnage est-il saint Joseph ? nous sommes de cet avis ; mais, pour l'admettre, il nous faut éloigner toutes les autres suppositions. Ce pourrait être le Saint-Esprit couvrant de son ombre la Mère et l'Enfant ; un berger les acclamant ; un prophète montrant l'étoile. Nous ne croyons pas à la représentation du Saint-Esprit, par les raisons qui nous ont empêché de l'admettre sur le sarcophage de Latran et ailleurs. Si nous l'admettions dans ces autres cas, la différence des figures imberbes ou avec de la barbe, nous paraîtrait de peu de poids pour la faire rejeter ici. Le costume léger du personnage en aurait davantage : mais cette différence s'expliquerait par la manière tout élémentaire du dessinateur. Il s'en serait tenu à représenter une figure humaine quelconque ; toute l'importance de cette figure résidant dans son geste protecteur. Quant à l'hypothèse du prophète, on peut remarquer que dans la peinture du cimetière de Sainte-Priscille, bien qu'assez légèrement vêtu lui-même, il porte néanmoins un pan de pallium sur son épaule et probablement un « *volume* » roulé à la main. Ce sont là des attributs très caractéristiques, dont il n'y a aucune trace sur l'inscription de Severa. D'ailleurs, sur celle-ci, le geste exprime la protection bien plutôt qu'il ne paraît montrer l'étoile. La supposition du berger, avec laquelle le costume serait si bien en rapport, ne peut guère tenir devant le caractère de ce geste, en apparence très accentué dans le sens que nous lui attribuons.

Le fait d'être vêtu d'une simple tunique courte, qui paraîtrait à un œil inexpérimenté, peu convenir à saint Joseph lui-même, se trouve au contraire en rapport avec des représentations avérées du saint patriarche. Citons la grande couverture d'évangéliaire en ivoire, avec parties émaillées, qui se conserve dans le trésor de la cathédrale de Milan (1); la boîte, aussi en ivoire qui s'est trouvée à Werden (2). Ces deux monuments sont généralement attribués au VI^e siècle ; mais M. de Rossi estime que la couverture d'évangéliaire pourrait bien remonter au V^e. Sur l'un et l'autre, saint Joseph assis à côté de la crèche, en regard de sa très sainte épouse, appuyé sur une scie, instrument de sa profession, ne peut, dans cette circonstance être confondu avec aucun autre personnage. Il a été de même représenté sans incertitude, et cette fois bien certainement au V^e siècle, dans deux scènes (3), au moins, de la mosaïque qui orne l'arc triomphal, à Sainte-Marie-Majeure : la présentation au temple, et le recouvrement de JÉSUS, aussi dans le temple, au milieu des docteurs. Dans la première, sa tunique est encore courte ; dans la seconde, elle est de longueur moyenne ; mais dans l'un et l'autre cas, elle est surmontée d'un léger pallium. On remarquera d'ailleurs que, sur ce monument, les docteurs eux-mêmes sont vêtus d'une manière analogue, c'est-à-dire assez légèrement; ce qui impliquerait de la part du dessinateur de cette mosaïque, un laisser-aller,

1. Cette inscription se trouve au musée de Latran; publiée d'abord par d'Agincourt (*Sculpture*, pl. VII, fig. 6), décrite par M. de Rossi (*Bull. d'Arch.* 1865, pp. 26, etc.), elle a été reproduite par M. Rohault de Fleury, (*L'Évangile*, pl. XVIII, fig. 2) ; etc.

1. Moulages de la Société d'Arundel; Labarte, *Arts industriels*, pl. VI.

2. Garrucci, *St. dell arte crist.*, pl. CCCCXLVII.

3 Rohault de Fleury, (*Évangile*, pl. XIV et XXX); Garrucci, (*St. dell arte crist.*, pl. CCXI). Le P. Garrucci a compté sur ce monument quatre représentations de saint Joseph; pour arriver à ce nombre, il faut d'abord, dans une première scène, voir l'apparition de l'ange au saint époux de Marie, pour dissiper ses inquiétudes relativement à cette vierge très sainte. Pour nous, vu que cette scène se passe en regard du temple, nous y verrions plutôt l'apparition de l'archange Gabriel à Zacharie. Jusqu'au moment où, au moyen de la chambre claire, on a pu constater que dans la scène de l'adoration des Mages, en regard de la sainte Vierge assise près du divin Enfant, on devait voir une autre femme, on pouvait croire que c'était là saint Joseph. Ne serait-ce pas cette représentation qui aurait été comptée pour la quatrième ? Ou bien l'éminent interprète du monument a-t-il pensé que, dans la scène de JÉSUS retrouvé parmi les docteurs, le saint patriarche avait été représenté deux fois, comme on l'a fait souvent pour exprimer les circonstances successives d'un même événement ?

sous ce rapport, qui avertirait de ne pas tenir à grande conséquence ces différences ou ressemblances de costume.

En définitive, dans l'état des informations, nous proposons de reconnaître saint Joseph, toutes les fois que l'on rencontre derrière le siège de la sainte Vierge un personnage exerçant un rôle de protection, soit que ce personnage ait de la barbe ou qu'il soit imberbe, et quel que soit son vêtement. Quand le personnage qui accompagne la sainte Vierge est placé, non plus derrière son siège, mais à côté d'elle, nous y voyons encore préférablement saint Joseph, s'il porte le pallium, comme sur le sarcophage de Saint-Ambroise, à Milan. Partout, au contraire, où le personnage en question, quelque part qu'il soit placé, à proximité de la crèche, porte avec la seule tunique courte, le bâton recourbé, le *pedum*, à la main, nous inclinons à croire que c'est là un berger. Nous le faisons par un double motif : dans plusieurs cas où les bergers sont au nombre de deux, où, par conséquent, il n'y a pas d'incertitude sur leur désignation, ils réunissent ces deux attributs ([1]). Nous ne connaissons, au contraire, aucune figure portant le *pedum*, qui puisse, avec certitude, être attribuée à saint Joseph. Nous accordons cependant qu'il peut y avoir des cas douteux.

De cet ensemble de faits, il résulte qu'aucune représentation connue, antérieure au IIIe siècle, ne peut être attribuée à saint Joseph ; que, dans ce siècle, on le voit représenté très probablement sur l'inscription de Severa ; au IVe, sur un certain nombre de sarcophages ; avec certitude, au Ve, dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur la plupart de ces monuments, en étudiant successivement le type du saint patriarche, ses insignes et ses actions caractéristiques ; puis les différentes séries de représentations, soit historiques, soit symboliques, qui lui ont été consacrées ou qui pourraient l'être dans la suite des âges.

1. Martigny, *Dict.* 2e édit. p. 495 ; — id. p. 101 ; — Bosio, *Rom. sott.* 287. — id. 589. — Rohault de Fleury, *Év.* pl. XXI, fig. 4; Garrucci, *Stor.* pl. CCCXVI, fig. 1.

## II. — Type de S. Joseph.

SAINT Joseph était-il avancé en âge, lorsqu'il épousa la très sainte Vierge ? Il n'y a pas de raisons, pour le croire, qui résistent à un examen sérieux. Il y en aurait encore moins pour le faire considérer comme étant alors d'une grande jeunesse. De très fortes probabilités, au contraire, peuvent être invoquées pour le représenter, à cette époque caractéristique de sa vie, dans la plus verte maturité de l'âge, de trente à quarante ans. Si, trop souvent, on a fait de saint Joseph un vieillard, ce n'est pas seulement, il est vrai, d'après les évangiles apocryphes, qui, pris isolément, n'ont aucune autorité. S. Epiphane s'est fait l'écho de cette tradition ; mais il faut observer que le but du saint docteur, dans la circonstance, était de réfuter les *Antidicomaristes*, hérétiques qui, pour expliquer comment Notre-Seigneur avait des frères, admettaient que sa très sainte Mère, vierge dans son divin enfantement, était ensuite rentrée dans la condition commune des femmes mariées. Le saint évêque de Salamine, homme d'un zèle très pur mais non pas toujours bien éclairé, rejetait avec horreur cette monstruosité, et lui opposait, comme hypothèse explicative et sans la soutenir, une rumeur populaire qui n'avait pas plus de fondement, ou plutôt qui, elle même, était sortie de quelque imagination en délire. D'après cette version, saint Joseph, veuf lorsqu'il aurait épousé Marie, aurait eu d'un premier mariage les enfants que l'Évangile appelle frères de Jésus, et il aurait atteint alors l'âge de quatre-vingts ans ([1]). La fausseté de la chose se démontre par des raisons intrinsèques ; car elle est en contradiction directe avec la mission que le saint époux de Marie avait à remplir. Il devait être réputé le père du Dieu fait homme, être le soutien et le chef de la sainte Famille. Il n'y a pas lieu de s'embarrasser le moins du monde du terme de frère, employé pour

1. Parmi les Évangiles apocryphes, le *Protévangile de S. Jacques* dit saint Joseph père de quatre fils et très vieux ; l'*Histoire de Joseph le Charpentier* lui donne 91 ou 92 ans. L'*Évangile de la nativité de Marie* se contente de le dire très vieux.

celui de cousin, dans les livres sacrés. Cet usage était répandu encore en Italie au XVe siècle, et sans doute bien postérieurement. Si bien que, lorsqu'on voulait distinguer plus expressément le degré de parenté, on disait : *fratello cugino* par opposition à *fratello germano.*

Cedrenus et Nicéphore Calixte, qui ont suivi saint Épiphane, n'ont fait en cela qu'attester une fois de plus leur défaut de toute critique. Tous les auteurs sérieux qui ont traité cette question : Gerson, Baronius, Suarez, Vasquez, Capisucchi, Molanus, Ayala, Sandini et surtout Trombelli, qui les résume tous (1), sont unanimes pour soutenir que saint Joseph n'avait pas dépassé cinquante ans ; et il est plus probable qu'il n'en avait que trente ou quarante. Quant à la supposition qu'il ne serait pas toujours demeuré vierge, nous croirions qu'elle pourrait plus absolument aujourd'hui être traitée de fausse, de scandaleuse, ou au moins de téméraire. Or, si le saint époux de Marie devait rester toujours vierge, il est contre toute probabilité qu'il ait tardé à se marier jusqu'à une vieillesse qui aurait été plus qu'une singularité chez les Juifs.

Avec les critiques et les théologiens, tombent complètement d'accord les révélations particulières. « Saint Joseph », dit Marie d'Agreda, « avait alors (au moment « de son mariage), trente trois ans, était bien « fait, d'un visage agréable, mais d'une mo- « destie incomparable, et surtout très chaste « en ses pensées et ses œuvres. Ses inten- « tions étaient très saintes, et il avait fait, « dès sa douzième année le vœu de chas- « teté (2). » Anne Catherine Emmerich dit aussi que saint Joseph « pouvait avoir trente- « trois ans », dans une circonstance qui, par le contexte, paraît très voisine du moment où il fut choisi pour époux de Marie (3).

L'on a vu que les plus anciennes images de saint Joseph le représentaient, les unes tout à fait imberbe, les autres avec de la barbe, à peu près en égal nombre de part et d'autre. Les premières n'impliquent nullement la pensée, nous en sommes persuadé, d'avoir voulu donner saint Joseph pour aussi jeune effectivement que le comporterait sa figure. Dans l'art chrétien primitif, il y a une grande propension à représenter tous les personnages imberbes. Moïse frappant le rocher, dans les peintures des catacombes, l'est ordinairement, malgré son âge bien connu pour être avancé, lors de l'accomplissement du fait. Il en est de même pour Abraham, dans la peinture que nous avons reproduite précédemment (1). C'est à peine si, dans toutes les planches de la *Roma sotteranea*, publiées par M. de Rossi, on trouve quelques figures avec de la barbe, dans les peintures des catacombes provenant des quatre premiers siècles.

Il ne nous paraît pas non plus que, dans les autres monuments du IVe, Ve et VIe siècle, où l'on a représenté saint Joseph avec de la barbe, on ait voulu par là lui attribuer un âge qui dépasse le milieu de la vie. Cette observation s'applique tout spécialement aux deux monuments de ces temps primitifs où, sans contestation, tous les interprètes sont d'accord pour reconnaître saint Joseph : la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure et la couverture d'évangéliaire de Milan. Dans la mosaïque, M. Rohault de Fleury, qui avait très bien observé ce monument, à l'aide de la chambre claire, a remarqué que la barbe de saint Joseph était noire et qu'il semblait avoir au plus trente-cinq ans (2). Il parle, il est vrai, de la scène où, avec Ciampini et Bianchini, on peut croire que Zacharie a été mis en scène et non saint Joseph ; mais, selon lui, dans la scène de la Présentation (3), saint Joseph, représenté sans incertitude, porte un costume en tout pareil à celui du personnage dont il s'agit et il est probable que cette similitude s'étend aussi à la couleur des cheveux et de la barbe. En effet, le P. Garrucci invoque la similitude complète de ces deux figures, pour faire prévaloir, relativement à la première, son opinion, con-

1. *Vita di san Giuseppe*, in 4°, Bologne 1767, p. 32. Sianda donne à S. Joseph quarante ans ; M. l'abbé Orsini cinquante d'après le P. Pezron ; M. l'abbé Darras admet l'âge avancé.
2. *Cité mystique*, in 8°, Paris 1857, 2e vol. p. 386.
3. *Vie de la sainte Vierge*, in-12, Paris 1854, pp. 198, 210.

1. *Revue de l'Art chrétien*. Janvier-Mars 1879, p. 149.
2. *Évangile*, pl. II, p. 12.
3. Id. pl. XIV.

trairement à celle de Ciampini et de Bianchini, et se donner le droit, il le pense, de la prendre pour saint Joseph et non pour Zacharie (1). Ce qu'il y a de certain, c'est que, dans cette mosaïque, la couleur des cheveux est le seul moyen employé, qui puisse faire distinguer l'âge mûr de la vieillesse. On le voit par le vieillard Siméon, dont, à ne considérer que le dessin, les traits ne se distingueraient pas des autres personnages portant de la barbe, et notamment de la figure de l'un des prêtres qui le suivent et que M. Rohault de Fleury désigne comme ayant seul les cheveux noirs.

La pensée de n'attribuer à saint Joseph que la maturité de l'âge, au moyen de la barbe, est encore plus claire, sur l'évangéliaire de Milan, où cette barbe n'est que très légèrement accusée. Sur la cassette de Werden, le saint patriarche est imberbe.

Il est, cependant, fort à remarquer que, sur ces deux monuments, un emprunt non douteux a été fait aux livres apocryphes, d'où s'est répandue l'opinion de la vieillesse attribuée à saint Joseph ; la sainte Vierge, dans la scène de l'Annonciation, reçoit le message angélique, au moment où elle puisait à une fontaine.

Dans la mosaïque même de Sainte-Marie-Majeure, on pourrait croire à l'influence de ces sources corrompues, dans cette circonstance aussi de l'Annonciation, que la sainte Vierge s'y montre occupée à dévider de la soie, pour tisser le voile du Temple. Mais il pourrait se faire que ce fût là une de ces traditions dont la source est plus ancienne que les écrits apocryphes où elles ont été recueillies. La même observation s'applique à la miniature de l'évangéliaire syriaque, à Florence.

On se rappellera que dans ce manuscrit du VI^e siècle, saint Joseph, représenté en adoration devant l'Enfant Jésus ou le considérant avec amour, est imberbe. Il est à remarquer qu'il ne s'y manifeste aucune prédilection pour les figures rajeunies par la suppression de la barbe. La barbe, au contraire, y demeure attribuée presque généralement à tous les personnages réputés d'âge mûr. Par cette raison même, jointe à plusieurs autres, nous avions cru d'abord que là où nous reconnaissons maintenant saint Joseph, selon l'opinion commune, il fallait voir un ange adorateur. La planche du P. Garrucci attribue au saint patriarche, une légère barbe, ce qui reviendrait mieux encore à l'opinion qui a désormais prévalu dans notre esprit.

En définitive, nous en sommes venus à croire que l'on n'a vieilli saint Joseph, avec intention, que beaucoup plus tardivement ; mais il lui est arrivé, comme à Notre-Seigneur : l'on savait bien que ce Sauveur divin n'avait pas dépassé sur la terre l'âge de trente trois ans, et cependant beaucoup de ses figures, dans les bas temps de l'antiquité chrétienne et dans la première partie du moyen âge lui donnent l'air d'un vieillard, par l'effet d'une grande dureté d'exécution. L'intention des artistes n'apparaît bien que dans les images coloriées, par la couleur des cheveux, selon qu'ils sont bruns, blancs ou gris. Dans la miniature du Graduel franciscain (XIII^e siècle), reproduite dans la *Revue de l'Art chrétien* (2), saint Joseph a seulement des cheveux grisonnants, de manière à indiquer une cinquantaine d'années environ.

Quoi qu'il en soit, la vieillesse apparente qui, dans beaucoup de ses images anciennes, résulte, pour le saint patriarche, de la seule dureté d'exécution, a dû beaucoup contribuer, combinée avec l'influence des écrits apocryphes, à faire entrer les artistes et les poètes des époques subséquentes, dans la persuasion de son âge avancé.

Gerson a émis une autre supposition : il a pensé qu'on avait enveloppé le saint époux de Marie des glaces de l'âge, comme moyen iconographique, pour dire la pureté de leur union virginale. M. Rohault de Fleury avait adopté cette pensée, et comme il remarquait cependant que, dans l'antiquité chrétienne, on ne s'y était nullement assujetti, il a dit à propos de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure : « Dans les premiers âges » chrétiens, les pensées des fidèles étaient

1. *Storia dell' arte crist.* pl. CXI, CXII, t. IV. p. 19.

1. Garrucci, *St. dell' arte crist.* pl. CXXX.
2. *Revue de l'Art chrétien.* Octobre-Décembre 1880.

» si pures que les peintres n'avaient pas » besoin de symboliser par un visage vieilli, » la chasteté de l'époux de Marie. Dans ces » temps célestes, la jeunesse et la beauté » n'étaient pas un danger, mais seulement » une parure et l'accomplissement de la » sainteté (1). »

En fait, cette observation ne s'appliquerait que faiblement à la mosaïque dont il s'agit, mais plutôt aux monuments du même temps où saint Joseph est représenté imberbe. Il paraît au contraire très vieilli, au siècle suivant, dans les bas reliefs qui ornent le siège des évêques de Ravenne. D'un autre côté, à toutes les époques, on rencontre des images de saint Joseph, où rien n'implique l'idée d'un âge avancé ; il y en a même où il continue d'être imberbe. Nous en donnons pour exemple une *Fuite en Égypte*, prise sur une châsse en cuivre émaillé du XIII^e siècle, que nous avons observée au musée du Vatican. Saint Joseph marche en avant, tenant l'âne par la bride; l'Enfant Jésus, porté par sa très sainte Mère, montre sa divinité en bénissant tout ce qu'il rencontre; par derrière vient un personnage, qui, à raison de son nimbe, nous avait paru d'abord ne pouvoir être que le bon larron ; mais M. Rohault de Fleury, nous ayant fait apercevoir que le personnage représenté très souvent à la suite de la sainte Famille, dans cette scène, pourrait être S. Jacques-le-Mineur, dit plus spécialement le frère de Notre-Seigneur, nous inclinerions désormais dans la circonstance, pour cette alternative (1).

Dans les temps modernes, les artistes n'ayant véritablement aucune règle précise, qui leur fût tracée par la tradition, ont beaucoup varié quant au type et à l'âge qu'ils ont supposés à saint Joseph. Nous pouvons citer un tableau d'Adrien Van der Werf (XVII^e ou XVIII^e siècle), où, encore dans la *Fuite en Égypte*, saint Joseph est tellement décrépit, que loin de pouvoir prêter aucun aide à sa très sainte épouse, c'est elle, au contraire, qui est obligée de lui donner la main pour le soutenir au passage d'un ruisseau (2). C'était si bien d'ailleurs une pure fantaisie de

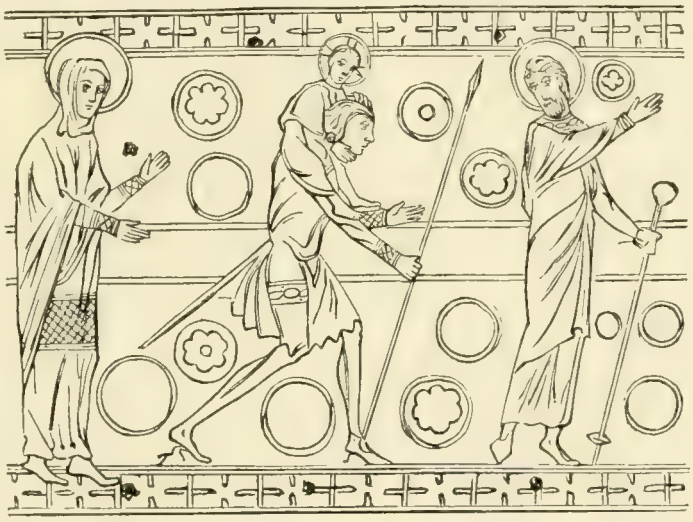
1. *Évangile*, p. 12.

1. Nous laissons à d'autres monuments le soin d'attester la préférence qui a été accordée, en d'autres circonstances, au bon larron. Il nous paraît d'ailleurs que, entre ces deux légendes il y a eu plus d'une confusion. Ici les longs vêtements du personnage en question conviennent mieux à S. Jacques ; nous empruntons au contraire à une châsse du musée de Cluny une scène ci-contre, où le compagnon de la sainte Famille, qui a pris maintenant le divin Enfant sur ses épaules, porte des armes, et se fait reconnaître ainsi sans incertitude pour un brigand. On remarquera que la légende relative au bon larron, est admissible, tandis qu'on ne peut justifier celle qui se rapporte à S. Jacques, par la raison qu'elle se rattache à la fable inepte qui enlève au saint époux de Marie l'honneur de sa virginité, en faisant de S. Jacques son fils, et un membre de la sainte Famille, qu'il aurait suivie partout. Il est singulier d'ailleurs que le saint patriarche soit représenté dans la fleur de la jeunesse, là même où on paraît lui donner un fils déjà adulte. Ne serait-ce pas une fois de plus la preuve qu'en représentant tels ou tels personnages, avec ou sans barbe, on songeait souvent à tout autre chose qu'à dire leur âge ? Il faut faire, en tout cela, une grande part aux pratiques d'atelier inconscientes et aux confusions légendaires.

2. Réveil, *Musée religieux*, n° 94.

l'artiste ; il s'inquiétait si peu de la réalité des choses, que, dans un autre tableau représentant l'adoration des Mages, il a attribué au saint patriarche la plus verte maturité de l'âge (1).

Sans y apporter le même laisser-aller, beaucoup d'autres ont varié, quant au type et à l'âge qu'ils ont supposés à saint Joseph. Raphaël, qui lui donnait une cinquantaine d'années dans son tableau du mariage de la Vierge, l'a vieilli de quinze à vingt ans, dans la scène de la Présentation qui occupe l'un des compartiments d'une *predella* (galerie du Vatican) ; et plus tard, dans ses *Saintes Familles*, l'âge qu'il lui a tour à tour attribué, a varié à peu près dans les mêmes limites. Le Pérugin, son maître, sans les dépasser, avait tendu plutôt vers les plus avancées. En remontant encore, on observera que le Beato Angelico a aussi quelquefois donné à saint Joseph des figures qui pourraient bien avoir dépassé la soixantaine. Le plus souvent néanmoins, il ne lui attribue pas plus ou pas beaucoup plus de quarante ans, et il est de ces figures, de celles surtout que l'on voit dans certaines *Adorations des Mages*, qui ont tant d'honnêteté, tant de simplicité, une gravité si douce, si sereine, que nous n'hésitons pas à les proposer comme les meilleurs modèles, pour représenter dignement un saint qui a reçu de la bouche du Sauveur le nom de père, et mérité d'être considéré comme le modèle lui-même de la plus parfaite paternité.



## III. — Attributs de S. Joseph.

Le plus ancien insigne caractéristique que l'on aurait attribué à saint Joseph, serait le bâton recourbé, s'il était vrai que sur les sarcophages du IVe siècle il a été représenté dans la scène de la nativité, là où nous croyons plutôt que l'on a représenté un berger. Ce n'est pas à ces anciens monuments que Ayala fait allusion, quand il blâme les représentations où le saint patriarche contemple le divin Enfant, sous la figure d'un vieillard appuyé sur son bâton. Les personnages avec lesquels on a pu le confondre dans l'antiquité chrétienne, ordinairement sont imberbes. Au moyen âge, quoique le plus souvent saint Joseph, dans la scène dont il s'agit, soit assis à l'écart, endormi ou somnolent, on rencontre des compositions où il est dans la situation décrite par Ayala. La chape de St-Louis de Toulouse, en offre un exemple. Cependant, il est fort à croire que ceux dont cet auteur avait été frappé, s'étaient produits plus près de lui. Dans les monuments où l'on a pu croire que le bâton avait été attribué à saint Joseph, concurremment avec les bergers, le bâton ne pourrait signifier la vieillesse, mais le voyage. Le saint époux de Marie avait voyagé pour venir à Bethléem. Il voyagea pour aller de Bethléem à Jérusalem, lors de la Présentation; il voyagea surtout pour fuir en Égypte et pour en revenir. Il voyagea lorsque Jésus fut laissé à Jérusalem et retrouvé dans le Temple. Le bâton de voyage lui pouvait donc convenir, comme attribut caractéristique, d'autant mieux qu'il exprimait sa parfaite soumission aux ordres divins qui déterminèrent tous ces voyages. Néanmoins nous ne pouvons dire avec certitude que le bâton lui ait été attribué, dans ce sens là, hors des cas où l'on a représenté le fait de voyager lui-même. Dans ce cas, au contraire, il est si simple qu'il s'appuie sur son bâton ou qu'il s'en serve pour porter sur

1. Ibid. n° 88.

ses épaules son modeste bagage, que c'est à peine si l'on peut le considérer alors comme un insigne personnel.

S'il est vrai que saint Joseph soit représenté dans le premier compartiment de la mosaïque du Ve siècle, à Sainte-Marie-Majeure, on devrait dire alors que le bâton lui a été assigné comme insigne particulier ; car, soit que le personnage en question représente le saint époux de Marie, ou qu'il représente le père de saint Jean-Baptiste, on ne s'expliquerait pas la présence de cet objet comme ayant une utilité pratique. Il est trop court, en effet, pour être considéré comme un bâton de voyage ou de vieillesse. La manière aussi dont il est porté ne paraît pas impliquer cette idée; il semblerait plutôt un insigne honorifique, une sorte de bâton de commandement ou de sceptre, et, à ce titre, nous comprenons qu'il puisse s'accorder avec la dignité sacerdotale de Zacharie. Ne pourrait-on pas dire, d'un autre côté, qu'entre les mains de saint Joseph, il signifie sa dignité de fils de David, de chef de la sainte race, dignité bien réelle, quoique tenue dans l'ombre ? Nous ne pouvons à ce sujet qu'émettre des conjectures.

Certaine, au contraire, est l'attribution de la scie, comme instrument de profession, sur la couverture d'évangéliaire de Milan et sur la cassette de Werden ; et c'est là un fait très remarquable, tant les attributions de ce genre sont rares, jusqu'au XIIIe siècle. A cette époque même, on ne la voit point se renouveler pour saint Joseph. La raison en est peut-être seulement que, jusqu'au XVe siècle, on a si peu représenté le saint patriarche, d'une manière générale et abstraite, que nous n'en saurions citer aucun exemple antérieur. Quant à l'attribution même des instruments de son métier, elle est toujours restée si rare, que le P. Cahier n'en a pas recueilli un seul exemple dans ses *Caractéristiques des saints ;* c'est à peine si on en trouverait même dans les images contemporaines. On remarquera que nous ne parlons pas ici encore des représentations où saint Joseph est mis en scène, dans l'exercice de sa profession, nous réservant de le faire lorsqu'il s'agira de ses actions caractéristiques et des circonstances de sa sainte vie.

En effet, pour bien caractériser saint Joseph, on n'a pas besoin de recourir à d'autres attributs qu'à la verge ou baguette fleurie, à l'imitation de la verge d'Aaron, ou bien à la branche de lis, dans laquelle cet insigne se transforme facilement, et à l'Enfant Jésus lui-même. Il paraît que saint Bernardin de Sienne, lorsque les Observatins obtinrent de former une branche distincte, dans la famille franciscaine, leur donna pour patron saint Joseph, et régla que leur sceau porterait l'image du saint patriarche tenant l'Enfant Jésus entre ses bras (1). Dans les conditions d'âge et de costume où il est représenté, le divin Enfant, en effet, suffit seul amplement pour le caractériser, sans confusion possible. On le voit, par l'exemple de saint Antoine de Padoue et de saint Stanislas Kostka, les deux saints les plus favorisés sous ce rapport et qui se font toujours facilement reconnaître par leurs habits religieux. Pour les mêmes raisons, le lis seul suffit ordinairement pour faire reconnaître le saint époux de Marie ; cependant, comme ce symbole de la pureté est souvent donné à beaucoup d'autres saints, très divers, il pourrait, isolément, laisser quelquefois un peu d'incertitude. Rappelons l'estampe de la fin du XVe siècle, publiée par M. Labitte (2) où saint Joseph tout à la fois est accompagné de l'Enfant Jésus et porte la branche de lis. Exprimée dans ces termes, non seulement l'intention est certaine, mais elle est d'une intelligence prompte et facile. On hésiterait peut-être un instant, si on ne voyait que le lis. Le lis d'ailleurs, avec sa pureté sans tâche, dans la circonstance était demandé comme correspondant au don de son cœur que Jésus fait au saint protecteur qu'il appela du doux nom de père.

A s'en tenir à un seul attribut, il n'y en a pas qui soit plus exclusivement propre à saint Joseph que la verge fleurie. En fait, l'attribution du lis en paraît dériver ; et il peut se faire que, dans quelques cas, on les confonde ; cependant la signification n'en

1. *Le mois de mars*, A. M. D. G. in-18. Paris 1862. p. 66.
2. *Gravures sur bois tirées des livres français du XVe siècle*, in 4°. Paris 1868. pl. II, fig. 8.

est pas tout à fait la même ; le lis signifie uniquement la pureté virginale ; la tige fleurie exprime de plus l'idée de l'accomplissement des divines promesses. Il n'est pas besoin, pour en appuyer l'usage, d'accorder la moindre valeur historique à la légende des baguettes déposées dans le temple, par les concurrents qui se disputaient l'honneur d'épouser la fille de David. Par elle-même, la tige fleurie portée par saint Joseph rappelle la verge d'Aaron. Elle est en parfaite conformité avec le texte d'Isaïe : « *Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet* (1) : Il sortira un rejeton de la tige de Jessé, une fleur naîtra de sa racine. » Et dans le verset suivant : « *Et requiescet super eum Spiritus Domini...* Et l'Esprit du Seigneur reposera sur lui ; » on trouve un juste motif de faire reposer une colombe sur la tige sacrée. Nous verrons qu'on l'a fait, sinon pour des représentations isolées de saint Joseph, du moins dans la mise en scène de son mariage. Alors la tige miraculeuse est le signe du dépôt fait entre les mains du saint époux, tout à la fois de la Vierge très sainte et de sa virginité. Molanus et Ayala ne nous satisfont pas pleinement, quand ils y voient seulement un signe de la virginité de saint Joseph lui-même (2). Sous l'empire de cette idée, il était naturel de substituer le lis à la tige fleurie. Cette substitution, nous venons de le voir, avait eu des exemples dès le XV^e siècle, et, en définitive, elle a presque entièrement prévalu. Cependant la tige fleurie, nous le répétons, est plus significative ; elle s'applique à toutes les significations, et on ne devrait pas l'abandonner. Nous en donnons pour exemple, un tableau de Ridolfo Guirlandajo. Consacré comme sujet principal à la rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, à la porte dorée, le tableau leur associe secondairement saint Joseph, saint Laurent et un donateur. C'était un tableau d'autel dédié à l'Immaculée Conception de Marie. Saint Joseph, bien caractérisé par sa verge fleurie, porte dans l'autre main un livre. Cette seconde attribution est peu usitée, et, la jugeant propre à produire des confusions, nous ne saurions la conseiller. On peut cependant l'expliquer comme un commentaire de la tige, les divines promesses dont elle exprime l'accomplissement étant consignées dans les saints livres.

Nous retrouvons saint Joseph avec la tige fleurie et le livre, en 1610, en tête de la traduction italienne d'un discours de Jean d'Avila en l'honneur de saint Joseph. Cette effigie est donnée comme le sceau de la société de Saint-Joseph de la Terre-Sainte, à laquelle cette traduction est adressée (1). Sans cette particularité, nous aurions pu croire que nous avions là un écho des images

1. Is. XI, 1.
2. Molanus, éd. Migne, liv. III, ch. XX, p. 211 ; Ayala, lib. V, c. X, § 12.

1. Par le P. François Soto, de l'Oratoire, in-4°, Rome.

de saint Joseph adoptées par sainte Thérèse. Ses pieuses relations avec le vénérable auteur de ce discours sont bien connues ; et certainement elle fit exécuter des images du saint époux de Marie, pour celles au moins de ses fondations qu'elle mit en grand nombre sous son patronage. Mais nous aurions peine à croire qu'elle l'ait fait représenter sans le divin Enfant Jésus.

Nous retrouvons la verge fleurie portée par saint Joseph, encore dans une image gravée à Rome, en 1851. Elle porte ce titre : *Justus Joseph vir Mariæ.* Les fleurs écloses sur la baguette desséchée sont des lis, et de la sorte, toutes les significations que l'on peut attribuer à cet emblème sont formellement indiquées. Le plus souvent néanmoins, depuis le commencement du XVII^e siècle, c'est le lis, sans incertitude, que l'on voit entre les mains du saint patriarche. Nous en citerons pour exemple en particulier les *emblemata Josephina* (1), publiés à Augsbourg, en 1658. Sept estampes, gravées par Wolfgang, le représentent toutes avec cet emblème de la pureté, soit qu'il le porte lui-même, soit qu'un ange en soit chargé, si ce n'est peut-être dans celle de ces estampes qui représente le mariage des très saints époux sous ce titre, *Sanctus Joseph vir Mariæ.* Eu égard à la disposition du feuillage sur le rameau fleuri porté par saint Joseph, comparativement à la branche de lis mise, sans incertitude, dans les mains de Marie, on pourrait croire que le premier offre une allusion à la virginité féconde, la seconde exprimant plus absolument la pureté virginale. Deux distiques inscrits au-dessous pourraient favoriser cette distinction. Cette estampe est la seconde de la série. La première faisant frontispice et qui pourrait être d'une autre main, montre saint Joseph derrière le trône où siège Marie, appuyé sur le dossier, avec l'archange Gabriel. Celui-ci porte lui-même souvent, pour attribut, le lis, on se le rappellera ; mais, comme cet emblème est passé à S. Joseph, pour le distinguer, on lui a mis ici un sceptre à la main. Le divin Enfant étant placé debout, devant sa très sainte Mère, il n'y avait pas lieu d'en faire l'attribution spéciale à saint Joseph. La composition se complète par l'apparition de Dieu le Père et du Saint-Esprit, dans le haut ; d'Abraham et de David dans les côtés, de saint Joachim et de sainte Anne, dans le bas. La 3^e vignette porte en tête ces mots : « S. JOSEPH PATER CRISTI » et représente dans le haut, Dieu le Père et le Saint-Esprit ; dans le bas, saint Joseph tenant d'un côté l'Enfant Jésus par la main, de l'autre portant le lis. Puis, pour exprimer la vie de saint Joseph passée toute en Dieu, on l'a représenté dans un état de défaillance extatique secouru par le divin Enfant, soutenu et inondé de fleurs par les anges. Ensuite le saint patriarche meurt entre Jésus et Marie. Pour exprimer son patronage, S. JOSEPHI PATROCINIVM, on le montre apparaissant dans le ciel, avec l'enfant Jésus dans ses bras, et devant lui sont agenouillés saint Benoît, accompagné de sainte Scolastique, saint François et saint Dominique. Enfin on le représente encore plus particulièrement comme le patron de sainte Thérèse ; et, en présence de la sainte et de saint Jean de la Croix, il est suspendu, son lis à la main, recouvert d'un manteau royal, au milieu d'une auréole lumineuse.

Nous recueillerons ici les observations suivantes empruntées à Lady Eastlake. Après avoir fait remarquer qu'en général, les représentations où l'Enfant Jésus est montré, dans un groupe à part, en rapport avec saint Joseph, en tant que son protecteur et son père nourricier, sont d'époque récente, elle ajoute : « Les plus beaux exemples qu'on » en puisse trouver, appartiennent à l'école » espagnole, et (en Italie) à l'école de Bolo- » gne. On les rencontre parmi les œuvres » des Carrache, du Guide, de Murillo. Joseph » portant le Sauveur Enfant dans ses bras, » ou le tenant par la main, ce furent là des » sujets favoris, dans les monastères, au » commencement du XVII^e siècle. De » Murillo, qui excellait dans ces sortes de » sujets, nous avons un charmant tableau. » Saint Joseph tient par la main l'Enfant » Jésus, qui porte dans un panier les outils » de charpentier, et le regarde avec une » confiance toute filiale. Dans un autre

1. Texte du P. Charles Stengel, bénédictin, in-4°.

» tableau, saint Joseph tient le divin En-
» fant dans ses bras avec un mélange de
» respect et de tendresse. Dans une pein-
» ture d'Elzheimer (né à Francfort au XVI^e
» siècle), Joseph apprend à son pupille à
» marcher. Je me souviens d'une peinture
» d'A. de Tobar, artiste espagnol, qui imita
» Murillo avec succès, peinture dans la-
» quelle le regard tendre et paternel de
» Joseph qui considère l'Enfant Jésus et
» l'expression correspondante du divin En-
» fant sont pleins de pathétique. Dans
» l'école de Bologne, les exemples analogues
» sont nombreux. Le Guide, le Dominiquin,
» le Guerchin, Sasso Ferrato, Carlo Dolci,
» Carl Maratte, à ce sujet varient dans les
» détails ; mais l'intention, les sentiments sont
» toujours les mêmes (1). »

L'association de saint Joseph et de l'Enfant Jésus, toutes les fois qu'on veut bien caractériser le saint époux de Marie, semble être devenue nécessaire pour satisfaire la piété, indépendamment du besoin qu'on pourrait en avoir, comme moyen de désignation. C'est là une conséquence du développement des affections tendres, dans l'ascétisme chrétien, et de là vient aussi que la dévotion de saint Joseph a pris elle-même de si heureux accroissements.

Avec l'Enfant Jésus, le lis n'est pas nécessaire pour désigner saint Joseph ; mais il est utile pour honorer sa pureté virginale. Cet emblème sert aussi tout particulièrement pour caractériser son cœur, si bien que celui de sa très sainte épouse ne le serait pas suffisamment, si, en même temps qu'on le surmonte d'un lis, on ne le montrait percé du glaive, pour les distinguer.

Il nous faut encore dire un mot des vêtements du saint patriarche. Ce que nous avons vu des vêtements rares et courts qui lui sont souvent attribués, dans l'antiquité chrétienne, ne saurait absolument être pris comme règle pratique. On peut encore, quand on le représente occupé des travaux de son état, le vêtir de la courte et simple tunique, de même peut-être encore, quand on le montre en voyage. Mais lorsqu'il apparaît dans des conditions de fixité et de généralité, on est d'accord pour assigner à sa mise un caractère plus grave. L'exemple donné dans le tableau de R. Guirlandajo, où il porte la tunique longue recouverte du manteau, mérite d'être suivi, et il l'a été généralement.

On peut encore se demander s'il convient de couvrir la tête de saint Joseph? Elle a pu l'être dans quelques circonstances, sans heurter aucune convenance, mais à part des motifs particuliers, il va mieux au saint époux de Marie d'avoir la tête découverte, pour rappeler son auguste pauvreté, sa noble et aimable simplicité.

## IV. — Actions caractéristiques de S. Joseph.

DIS en scène, saint Joseph ne saurait être mieux caractérisé que par son rôle de protecteur et de gardien pour Jésus et Marie. Son mariage peut tout particulièrement être représenté dans cet esprit là ; de même ses différents voyages, les mystères de la Nativité, de l'Adoration des Mages et, en général, tous les faits de la sainte Enfance. Tous les soins qu'il est appelé à rendre à la très sainte Mère, au divin Enfant, peuvent encore le faire apparaître tout spécialement dans l'exercice de sa mission. Il est aussi le premier adorateur de Dieu fait homme, le premier introducteur de tous ceux qui viennent l'honorer.

Son travail, tout en le caractérisant sous le rapport de sa vie humble et laborieuse, peut lui-même être ramené à l'idée d'une utile protection, puisque en travaillant il pourvoit aux besoins des êtres infiniment précieux confiés à ses soins. Mais il ne devait donner que pour mieux recevoir à son tour, et, assisté par Jésus et Marie à ses derniers moments, il est très caractérisé par sa très sainte mort, la seule qui se soit accomplie dans des conditions si enviables.

Tous ces faits devant figurer dans la série historique que nous nous proposons d'étudier ci après, nous nous contentons ici de les mentionner. Nous nous réservons, quand nous les retrouverons, de faire ressortir tout ce qui peut les rendre propres à caractériser saint Joseph, dans des compositions sépa-

1. Lady Eastlake, *History of our Lord*, T. II, p. 273.

rées, choisies *ad hoc;* et alors aussi, nous proposerons, quand il y aura lieu, pour chacun d'eux, les modes de représentation qui nous paraîtront le mieux appropriés à cette intention.

Demeurant ici dans un ordre d'idées plus générales, nous nous contenterons de parler du rôle attribué à saint Joseph dans les compositions dites *saintes familles*, et de la place qu'il convient d'attribuer à saint Joseph quand on le représente dans l'assemblée des saints, ou seulement auprès de Notre-Seigneur, dans des représentations plus réduites de la gloire céleste.

Les tableaux dits de la sainte famille, ont-ils des précédents dans l'antiquité chrétienne ? On le croirait, si l'on voulait s'en tenir à l'article de Mgr Martigny, sur ce sujet (1). Mais les monuments qu'il cite à l'appui de son opinion sont demeurés d'une interprétation très douteuse. Une peinture du cimetière de Domitille, qui avait été expliquée dans ce sens par le P. Garrucci (2), ne lui a pas paru depuis pouvoir le conserver, car, dans son *Histoire de l'art chrétien*, il dit expressément que les *saintes familles* sont toutes modernes (3). Paraissaient en faveur de sa première opinion, deux autres monuments : 1° un autre groupe du cimetière de Ste-Priscille formé aussi d'un homme, d'une femme et d'un enfant, groupe en regard duquel, du côté opposé d'un *loculum*, on voit un autre personnage qui, faisant un geste indicateur, semble être un prophète (4); 2° un assemblage quelque peu analogue observé sur un sarcophage du musée d'Arles.

M. de Rossi avait aussi admis dans ses *Imagini scelte*, l'interprétation maintenant abandonnée par le P. Garrucci (5). Mais, quelque temps après, il ne la soutenait que faiblement, dans son *Bulletin d'Archéologie* (6) ; et, dans sa *Roma sotteranea*, n'en tenant plus aucun compte, il dit lui-même que dans l'état actuel de la science, il serait difficile de soutenir que dans le groupe du cimetière de St-Calixte, la sainte famille soit représentée (1). Déjà précédemment, dans le *Bulletin*, il était convenu que le groupe du sarcophage d'Arles, mieux observé, devait avoir une autre signification (2). Quant à la peinture du cimetière de Sainte-Priscille, le P. Garrucci fait observer qu'on ne peut même pas assurer qu'un enfant y soit représenté, avec un homme et une femme, par la raison qu'il ne reste de ce troisième personnage que la partie inférieure du corps. Cette raison n'est pas péremptoire ; car à considérer la gravure même qu'il en a donnée, la hauteur seule du jarret, suffit pour montrer que ce n'était pas un adulte, mais les restes d'une robe longue seraient mieux en rapport avec la représentation d'une jeune fille qu'avec celle d'un jeune garçon. Nous sommes donc obligé de convenir que, ne pouvant plus voir la sainte famille, seulement avec sérieuse probabilité, sur aucun autre monument de l'antiquité chrétienne, si on persistait à en voir, dans la peinture de Ste-Priscille, au moins un exemple, ce ne serait qu'une opinion très conjecturale. Nous le disons, et néamoins nous ne saurions accorder un poids décisif aux raisons données par le P. Garrucci, pour motiver son changement d'avis, relativement au groupe du cimetière de Domitille. Dans ce groupe l'enfant est en attitude d'orante, et le savant interprète, n'ayant, dit-il, jamais rencontré le CHRIST dans cette attitude, en conclut que ce ne doit point être là le divin Sauveur. M. de Rossi témoignait, dans son *Bulletin d'Archéologie*, en 1865 (3), que cet argument purement négatif ne l'ébranlait pas beaucoup. Nous y céderions d'autant moins, que nous croyons pouvoir persister, jusqu'à preuve contraire, dans la pensée proposée aux lecteurs mêmes de la *Revue de l'Art chrétien*. Nous avons cru, en effet, que sur un monument du IVe siècle, sarcophage publié par M. de Rossi lui-même (4), Notre-Seigneur était représenté les bras étendus.

La partie supérieure du corps ayant dispa-

1. *Dict. des antiquités chrétiennes*, 2e éd., p. 313.
2. *Hagioglypta* de Macarius, notes, p. 252.
3. *Storia delle arte crist.* pl. III ; t. II, p. 40. L'auteur considère ce souterrain comme une partie du cimetière de St-Calixte : *Revue de l'Art chrét.* Avril-Juin. 1877, p. 362, pl. VIII, fig 2-3.
4. Id. pl. LXXXI ; — *Revue de l'Art chrét.* Avril-Juin, 1877, p. 362, pl. VIII, fig 1.
5. *Imagini Scelte della B. Vergine*, p. 8. Rome, 1863.
6. *Bull. d'Arch.* 1862, p. 30.

1. *Roma sott*, t. III, p. 76.
2. *Bulletin. d'Arch.* loc. cit.
3. *Bull. d'Arch.* 1865, p. 31.
4. Janvier-Mars 1879, p. 122.

ru, dans la peinture de Ste-Priscille, on ne peut savoir absolument si l'enfant était représenté dans cette attitude. Cependant c'est probable, vu qu'elle est attribuée à l'homme et à la femme auxquels il serait associé, à la différence de la peinture du cimetière de Domitille, où elle est réservée à l'enfant seul.

En définitive, il est difficile d'établir une parité entre ces monuments, et, tout en admettant que l'extension des bras n'exclut pas la possibilité d'une représentation du Sauveur, on comprend beaucoup mieux qu'on la lui ait attribuée quand, avec une certaine solennité, il rappellerait plus directement le mystère de la Rédemption, au milieu du monument, que dans les conditions accessoires où il apparaîtrait, soit dans la peinture de Domitille, soit dans celle de Sainte-Priscille. Dans ces monuments, d'ailleurs, on n'explique pas pourquoi la sainte Vierge et saint Joseph, s'ils étaient effectivement représentés, auraient, tantôt pris la même attitude que l'Enfant Jésus et tantôt lui auraient laissé, à lui seul, le privilège de cette attitude significative.

Ne voyant plus guère de probabilité que, sur ces monuments, la sainte famille ait été représentée, faudrait-il admettre la supposition de M. l'abbé Davin, qui a proposé (1) d'y voir une représentation des Juifs revenant de Babylone ? N'est-il pas plus sûr, en attendant qu'on puisse mieux justifier toute autre interprétation, de s'en tenir à l'opinion émise tout d'abord par Bosio et par Bottari. Ils n'ont vu là que les images des chrétiens ensevelis dans le lieu. Si peu portés que nous soyions à étendre ce mode d'interprétation, au détriment des vérités d'un ordre général, dont l'expression a tenu une si grande place dans l'iconographie de cette époque, nous ne pouvons disconvenir que cette opinion est la seule qui, jusqu'à présent, puisse s'appuyer sur des monuments analogues, d'une signification certaine.

Mgr Martigny invoque encore, comme pouvant offrir une antique représentation de la sainte famille, un sarcophage conservé à Saint-François de Pérouse et où l'on verrait, selon M. de Rossi, Jésus au milieu des docteurs (1). Ce ne serait donc pas une *sainte famille*, à proprement parler ; mais Marie et Joseph y pourraient être représentés, avec le Sauveur. L'ordre des faits nous y ramènera et nous essaierons alors de voir ce que l'on peut en penser.

Rien de certain ne pouvant être invoqué, pour attester les représentations de la sainte famille dans l'antiquité chrétienne, nous ne pouvons encore moins en découvrir des traces dans le moyen âge ; et nous ne les voyons apparaître incontestablement qu'au temps où l'on vint comme à jouer, sur un ton gracieux, sur les différentes situations où l'on peut imaginer l'Enfant Jésus. On cesse alors de le représenter avec la gravité d'une pensée d'adoration. Le petit saint Jean Baptiste est le premier admis avec Jésus et Marie dans ces scènes d'intérieur, dans ces sortes de tableaux de genre, sur des sujets religieux. Or, selon toute probalité, saint Jean, après avoir été sanctifié par la présence de Jésus, alors qu'ils étaient encore l'un et l'autre renfermés dans le sein de leurs mères, ne s'était point ensuite rencontré avec lui, jusqu'au moment où il l'avait vu venir sur les bords du Jourdain et l'avait baptisé. Cela même montre qu'elle est la nature purement fictive des tableaux dont nous voulons parler. Saint Joseph, qui après le petit saint Jean, est préférablement associé à Jésus et à Marie, y prend d'ordinaire le caractère d'un bon vieillard, à l'aspect serein. Il considère le plus souvent, d'un air riant, les ébats de l'Enfant Jésus. Quelquefois aussi, son visage, comme celui de sa très sainte épouse, se voile d'une teinte de tristesse, à la pensée des tourments auxquels sera exposée cette douce et céleste Victime. Le côté sérieux de ces compositions, que Raphaël a mis en si grande vogue, ne sert cependant qu'à produire un contraste et à jeter un léger nuage sur un fond demeuré plein de paix et de fraîcheur.

D'autres compositions répondent plus directement à cette invocation : Jésus, Marie, Joseph ; elles ont vraiment pour but de

1. *Revue de l'Art chrét.* Avril-Juin 1877, p. 369.

1. Martigny, *Dict. des Ant. chrét.*, p. 277 ; de Rossi, *Bull. d'Arch.* 1871, pl. VIII, p. 127, trad. française, p. 130; Garrucci, *St. nelle arte crist.* pl. CCCXXI, fig. 4 ; texte t. V, p. 45.

faire adorer le divin Enfant et honorer Marie et Joseph, à raison de la maternité divine, et de la paternité sociale. Alors JÉSUS est placé au milieu des saints époux, soit avec solennité, comme dans le tableau de l'Albane, à la *Galleria* de Bologne, comme dans celui de Rubens, cité par Mme Jameson (1), Marie et Joseph étant agenouillés de chaque côté ; ou bien le tableau prenant un caractère plus familier, JÉSUS étant placé également au milieu d'eux, ils le tiennent par la main et sont debout, tous ensemble cheminant, ou prêts à marcher.

Dans toutes ces compositions, JÉSUS étant représenté enfant, il est aussi naturel de placer Marie et Joseph à ses côtés, et Joseph en regard de Marie, que de voir saint Jean, le disciple bien-aimé, associé à la divine Mère au pied de la croix. Si JÉSUS dans la gloire était représenté enfant, on lui associerait saint Joseph sans hésiter. Il ne serait pas impossible que le sarcophage de Pérouse, dont déjà nous avons dit un mot, offrît un procédé de ce genre ; nous en discuterons plus loin le plus ou moins de probabilité. Il n'y a pas d'incertitude, quant à la représentation de saint Joseph en regard de la sainte Vierge, sur la grande couverture d'évangéliaire, à Milan, où l'on peut dire, sinon que l'Enfant JÉSUS est représenté dans la gloire, du moins que l'on a voulu glorifier sa naissance.

Ces considérations nous amènent à la question de savoir quelle est la position qu'il convient de donner à saint Joseph, dans la gloire. Pour y répondre, on ne peut guère se prévaloir d'aucun précédent d'une certaine ancienneté, par suite de la pénombre dans laquelle a été laissé, pendant longtemps, l'humble époux de Marie. Dans les représentations de ce genre, on ne le faisait pas figurer, et par conséquent on n'avait pas à s'enquérir de la position qu'on devait lui assigner. Dans ces conditions, lorsqu'on a fait siéger Marie à la droite de son divin Fils, et qu'on a voulu lui donner un pendant, saint Jean-Baptiste a été appelé à cet honneur, comme on le voit dans le *Dispute du saint Sacrement*. Cependant, comme la pensée de triomphe était anciennement appliquée à la croix et au crucifix, et que ces deux genres de compositions se sont comme pénétrés réciproquement, il est arrivé que dans certains monuments, le saint précurseur a été représenté sur la croix en regard de la sainte Vierge, et que, dans d'autres circonstances, au contraire, le disciple bien-aimé lui a été substitué dans la gloire. Maintenant que le culte de saint Joseph est appelé à prendre tout l'éclat qu'il mérite, maintenant que le saint époux de Marie a été proclamé protecteur de l'Église universelle et qu'il y a une tendance prononcée à le reconnaître comme tenant, dans la hiérarchie céleste, après la sainte Vierge, un rang supérieur à tous les anges et à tous les saints, il peut sembler que, dans la gloire, en regard de Marie, nul mieux que son saint époux, ne saurait être placé à côté de JÉSUS, dans les hauteurs du ciel. En effet, on en vient, de nos jours à assigner cette position à saint Joseph. Un exemple en est donné par la composition du P. Vasseur, qui a pour objet la glorification du Sacré-Cœur par la France, et dont nous avons parlé dans la *Revue de l'Art chrétien* (1). Il y a lieu de se demander cependant s'il est bien à propos de rejeter ainsi saint Jean-Baptiste d'une position qui lui était acquise, pour ainsi dire, dans la pratique de l'iconographie chrétienne, et où saint Jean l'Évangéliste ne paraîtrait lui avoir été quelquefois substitué que par une sorte de confusion. On se le demande avec d'autant plus de raison, que ne pas lui conserver cette position, revient à peu près à ne lui en assigner aucune ; car, dans l'espace limité d'un tableau, on n'en voit point d'autre, où il puisse convenablement être reporté.

A voir les choses à fond, ne doit-on pas dire que, dans la gloire, la place de saint Joseph n'est pas à l'opposé de Marie, de l'autre côté de JÉSUS, mais près de Marie, à la droite, tous les deux ensemble, du divin Sauveur ? On laisserait donc saint Jean-Baptiste là où l'on est accoutumé à le voir ; mais on élèverait les très saints époux, du côté

1. *Legends of the Madonna*, p. 271.

1. Octobre-Décembre 1879.

qu'ils occupent, un peu plus haut que le saint précurseur ne serait élevé du sien. On ne peut méconnaître qu'il n'y ait, dans ce que nous proposons, des difficultés d'agencement; mais elles ne sont pas insurmontables. Toujours est-il que, désormais, une représentation de la gloire céleste paraîtrait incomplète, si on n'y voyait figurer saint Joseph.

## V. — Vie de S. Joseph. — Mariage.

A S'EN tenir aux sources évangéliques, les seules qui soient d'une autorité certaine, la première circonstance de la vie de saint Joseph qui soit connue, c'est son mariage avec Marie. Il fallait bien, en effet, qu'il l'eût épousée, puisqu'il est appelé son époux: *Vir Mariæ* (Matth. I, 16), *Desponsatam Joseph* (Luc. I, 27). Ce serait donc, dans cette circonstance, qu'il y aurait lieu de le représenter pour la première fois. Nous ne voyons point, en effet, de profit à faire aucun emprunt à des légendes plus ou moins douteuses, pour remonter plus haut. Cependant, comme nous ne nous proposons pas seulement, dans cette étude, ce qui doit être fait à l'avenir, mais aussi ce qui a été fait dans le passé, afin d'en faciliter l'intelligence, nous décrirons les représentations où les préludes de la sainte union, contractée entre Marie et Joseph, ont été mis en scène. On sait que, non seulement d'après les évangiles apocryphes, mais encore d'après des révélations particulières, saint Joseph aurait été désigné comme devant être l'époux de la Vierge Immaculée, d'une manière analogue à celle qui avait servi pour déterminer le choix d'Aaron, comme grand-prêtre. Marie d'Agreda et Anne-Catherine de Dulmen, notamment, se rencontrent sur ce point et sur plusieurs autres, avec ces sources impures ; et cependant on voit qu'elles ne les ont point prises pour guide, car elles les rejettent dans un très grand nombre d'autres cas.

Dans les représentations de l'art, pour commencer la série historique, la première scène qui, à notre connaissance, ait été l'objet d'une composition distincte, a été prise au moment où les prétendants remettent leurs baguettes au prêtre chargé de présider à l'épreuve. Dans les mosaïques de Saint-Marc, à Venise (XIe ou XIIe siècle), le prêtre est Zacharie lui-même, désigné par son nom; et la scène initiale le montre agenouillé dans le temple, en présence d'un autel sur lequel on voit les baguettes déposées. Au-dessus on lit cette inscription: « GIGNIT VIRGA NUCES : Le rameau produit des fruits. » Dans la scène suivante seulement, apparaissent tous les prétendants, saint Joseph en tête, et Zacharie lui remet la verge fleurie, qui a pris la forme d'une sorte de sceptre fleurdelysé. Marie est présente, de proportions beaucoup plus petites, et tendant les bras. Elle paraît souscrire au choix qui a été si heureusement fait. L'inscription porte: « HANC VXOREM TIBI DVCES: Vous la prendrez pour épouse. » Quelquefois, pour mieux exprimer le triomphe de saint Joseph, on le représente portant sa verge fleurie, suivi de ses concurrents, qui maintenant lui font cortège. Les vignettes de Simon Vostre, en ont donné un exemple.

Dans les fresques de Bernardino Luini, recueillies à la Brera de Milan, S. Joseph, humblement agenouillé, reçoit des félicitations multipliées, celles surtout d'un bon vieillard que nous avons pris pour Joachim. Communément on croit que saint Joachim et sainte Anne avaient cessé de vivre à cette époque ; mais cette opinion n'avait pas été assez généralement adoptée, pour exclure l'interprétation proposée. Il est certain, au contraire, qu'on les voit présider eux-mêmes au mariage de leur sainte fille, sur divers monuments des XIe et XIIe siècles.

Sur le diptyque du musée Barberini attribué au XIe siècle, ils présentent directement Marie à saint Joseph. Dans les bas-reliefs qui ornent le tympan de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, ils paraissent l'avoir amenée d'abord au prêtre qui préside à l'union des deux époux.

Sans entrer de la sorte dans le détail de faits douteux, ayant admis que la verge fleurie est très bien appropriée à saint Joseph, comme attribut, il sera permis de s'en servir pour exprimer le choix qui a été fait de lui, providentiellement, pour être l'époux et le

gardien de la Vierge des vierges, et en conséquence on pourra très convenablement, comme signe de ce choix, lui faire remettre cet insigne par un ministre de Dieu, ange ou prêtre.

Nous arrivons à la représentation du mariage même, qui unit si saintement les deux époux ; c'est là une action éminemment caractéristique, pour représenter saint Joseph. Les particularités nous en sont inconnues, mais ce qui importe, c'est de rendre la substance du mystère. Joseph était l'homme choisi pour être l'intime compagnon, le confident, le soutien de la Mère de Dieu, de la Reine des anges, de la plus sainte des créatures, de la première en dignité, en toutes sortes de prérogatives. Il était digne assurément, autant qu'homme peut l'être, d'une mission si haute, si délicate, si sainte ; et cependant, Jésus, ayant voulu naître humble et de la plus humble des Vierges, c'était sous les livrées de la pauvreté, dans la situation la plus modeste, la moins estimée du monde, que devait apparaître celui, auquel sur la terre il donnerait le nom de père, et qui devait déterminer humainement son rang social. Noble de race et de la plus haute noblesse qu'il y eut jamais au monde, Joseph dissimulait tout ce qu'il y a en lui de grandeur native par les dehors de la plus exquise simplicité. Chez lui, une pureté, une candeur, une sérénité suaves qui ne peuvent être surpassées que par ce qu'il y a de plus exquis dans l'expression des mêmes qualités chez la fiancée. Celle-ci, d'une confiance qui approche du sourire, tant elle s'estime heureuse de mettre sa virginité sous une garde si sûre, lui livrera sa main, comme elle lui livre son sort, pour mieux le fixer dans la voie de ses engagements avec Dieu. Ceux que saint Joseph entend prendre, en conséquence, sont graves et sérieux ; humainement ils paraîtraient austères ; mais combien ils ont aussi de douceur, et avec quelle fermeté l'époux de Marie est résolu à les accomplir! Comment rendre tout cela? N'est-ce pas au-dessus des forces de l'art ? Non, pas absolument, quand la main qui manie le pinceau est celle de Fra Angelico ou de Raphaël, dans la fraîcheur de sa jeunesse.

On ne saurait dire assurément, qu'ils ont rendu tout ce qui peut se concevoir de cette chaste union. On conviendra, à plus forte raison encore, que tout ce qu'on en peut concevoir est vide et grossier, comparativement à ce qui se passa dans les âmes, à ce qui se traduisit sur les fronts, les joues, les lèvres de Marie et de Joseph. Mais ne sent-on pas qu'on est mis sur la voie? Ce qu'il y a même de timide dans la manière des artistes, les aide mieux à obtenir le but désiré que des traits plus hardis, qui facilement auraient tranché dans un sens contraire. Ce qu'ils ont laissé d'indécis, le spectateur, s'il est animé de sentiments chrétiens, le complète selon l'inspiration que lui imprime le sujet lui-même.

Pour le fond de la composition, les artistes du XV^e siècle, qui ont excellé dans l'exécution de ce sujet, n'ont rien eu à inventer; les termes en étaient déterminés d'avance, par une pratique traditionnelle. En présence d'un prêtre, dont volontiers on fait le grand-prêtre, dans lequel, anciennement, on aimait à voir Zacharie, Marie tend la main à Joseph, qui lui passe l'anneau au doigt et tient la tige fleurie. L'épouse est accompagnée d'une troupe de jeunes compagnes; l'époux d'un groupe de jeunes hommes que l'on suppose avoir été ses concurrents. Et pour marquer qu'ils ont échoué, quelques-uns d'eux brisent leurs baguettes demeurées stériles. On peut reprocher à quelques-uns d'entre eux, dans le tableau de Raphaël, d'avoir quelque chose de trop sensuel dans leurs physionomies, ils n'en contrastent que mieux d'ailleurs, de la sorte, avec celle de saint Joseph qui, au contraire, gagnerait dans ce tableau, à paraître un peu moins austère, un peu moins vieille, pourvu qu'on sût le faire, sans changer son caractère.

Tous les éléments de la composition, disons-nous, étaient usités, bien avant le pieux Dominicain de Fiésole, dont toute l'école ombrienne et Raphaël lui-même n'ont fait, sous ce rapport, que suivre les errements. On les trouve réunis dans le tableau de Giotto, à l'Arena de Padoue, dans celui de Thadée Gaddi, à Santa-Croce de Florence, et généralement au XIV^e siècle, chez

tous les artistes de même école qui ont traité le sujet.

Plus anciennement, à Chartres, sur la façade occidentale de la cathédrale, parmi les petits bas-reliefs qui ornent les chapiteaux des porches, on observe, dans la scène du mariage de Marie et de Joseph, qu'ils se donnent la main devant un prêtre ; mais ils n'ont aucunes suites, l'espace n'aurait pas permis de leur trouver place. Cette partie de l'édifice est, dans son ensemble, du XIIe siècle ; mais les délicates sculptures dont nous parlons ont été, c'est très probable, exécutées bien postérieurement. Sur la façade principale aussi de Notre-Dame de Paris, parmi les sculptures attribuées avec plus de motif au XIIe siècle, dont nous avons déjà parlé, le prêtre, après que saint Joachim et sainte Anne lui ont amené leur très sainte fille, prend sa main et celle de Joseph pour les rapprocher. Les préliminaires du mariage que nous avons signalés, sur l'ivoire du musée de Barberini et dans les mosaïques de Venise, ont paru suffisants pour exprimer la pensée de l'union contractée entre les saints époux. Partout on sent la confiance, de la part de la Vierge de toute pureté, et la résolution de remplir fidèlement sa mission, de la part de son saint protecteur.

Nous pouvons remonter bien plus haut encore pour trouver une première représentation du mariage de la sainte Vierge. Nous admettons, en effet, comme certain, ou à peu près, qu'il faut la reconnaître avec le P. Garrucci, sur le fragment de sarcophage du Puy (1). Un homme et une femme s'y donnent la main, en présence d'un personnage imberbe, nimbé, portant à la main un *volumen* roulé. La scène se passe devant deux arcades surmontées de créneaux. A droite, le personnage central se retrouve avec le nimbe et, sinon avec le *volumen*, du moins avec une disposition analogue, indiquant qu'il tient quelque chose à la main et montrant, par son geste de l'autre main, qu'il adresse la parole à un homme assis et endormi.

Du côté opposé, un personnage semblable, mais de plus grande taille, marche en avant de deux autres hommes imberbes qu'il semble inviter à le suivre ; cette dernière scène se passe dans la campagne indiquée par deux arbres. Sans discuter les autres interprétations, nous admettons celles du P. Garrucci, à raison surtout de la similitude, dans les deux premières scènes, de l'homme endormi d'une part et de celui qui se marie de l'autre. Le costume n'est pas le même dans les deux cas ; mais les traits sont identiques : cheveux longs, barbe de moyenne grandeur. Saint Joseph épouse Marie. Il apprend, par un ange, le mystère de cette chaste union. Où trouver quoi que ce soit qui cadre aussi bien, comme idées, avec les représentations ?

Ce bas-relief semble devoir être attribué à la fin du Ve siècle ; il faut, en effet, remonter à une époque, où l'on n'avait pas encore imaginé pour les anges un type qui leur fût propre, et descendre assez bas pour trouver l'usage du nimbe en pleine vigueur. Il est très remarquable, en effet, que l'ange qui avertit saint Joseph est absolument représenté de la même manière que le CHRIST ou plutôt le Verbe divin (car il s'agit souvent de faits antérieurs à l'Incarnation) l'a été le plus ordinairement, dans les monuments du même genre. On sent là un parfum tout primitif et biblique, les anges qui agissent au nom de Dieu étant comme une sorte de manifestation divine. On ne sait trop, dans la scène du mariage, si c'est l'ange qui y préside au nom de Dieu, ou bien si l'on a voulu représenter le Verbe divin en personne, présidant à l'union qui doit être le prélude de son Incarnation, et fixer sa situation dans le monde, comme fils de David et, par suite, comme étant le Messie. Nous penchons toutefois pour la première opinion. Dans la scène suivante, le P. Garrucci propose de voir le CHRIST appelant à lui saint André et l'autre disciple qui l'accompagnait, lors de sa première vocation. Nous inclinons pour cet avis, et nous généraliserions la pensée, dans le sens de la vocation des apôtres ; c'est-à-dire que l'Incarnation, préparée tout à l'heure, produirait maintenant ses fruits. Si l'on devait attacher quelque

1. Garrucci, *St. dell' arte crist.* pl. CCCXCVIII ; texte, t. V, p. 143.

importance à la supériorité de taille de la figure du CHRIST, dans cette scène, peut-être pourrait-on arguer de là, en la comparant aux figures analogues, mais de moindre élévation dans les précédentes, qu'on a voulu ici exprimer l'idée d'une manifestation divine directement personnelle, tandis que l'action d'en haut aurait été accomplie auparavant par voie angélique. Mais nous ne croyons pas qu'il faille, dans le cas présent, attacher une signification à ces différences de dimension, n'y voyant qu'une question d'agencement.

Prenant le tableau de Raphaël pour centre de nos observations sur le mariage de la Vierge, après être remonté aux représentations de ce mystère antérieures, jusqu'à leur origine, nous retrouvons en descendant vers nous, les mêmes éléments de composition longtemps en usage, — à part quelques exceptions, comme le tableau de Jérôme Marchesi, dit le Cotignola, élève de Francia, peint pour l'église Saint-Joseph, à Bologne, maintenant dans la galerie de cette ville, où voulant généraliser la pensée, il a représenté Marie et Joseph, aux approches d'un autel, un prophète et une sibylle avec eux. Mme Jameson a constaté seulement que le Poussin et Rubens ont fait disparaître les concurrents de saint Joseph et les compagnes de Marie (1). Carl Vanloo, dans le tableau plus connu que l'on voit au Louvre, s'est affranchi presque entièrement des données traditionnelles, et cependant il leur a encore emprunté la verge fleurie, tenue à la main de saint Joseph. Il s'est d'ailleurs inspiré surtout des rites ordinaires du mariage chrétien. Les saints époux sont agenouillés; le grand-prêtre officiant, se sert d'un livre liturgique, que tient un enfant de chœur, à côté de lui. L'artiste a répandu dans sa composition de l'éclat, de la grâce, de la joie. C'est là ce que peuvent signifier les fleurs dont sont couronnés les époux. Il sied alors à Joseph d'être jeune et joyeux, tandis que Marie est modeste et recueillie ; mais tout cet ensemble de pensées, d'expression, de situation, ne s'élève pas au-dessus des termes d'une union pieusement accomplie, comme il convient au commun des fidèles. Il est donc besoin que le Saint-Esprit, planant au-dessus de la scène, avertisse du mystère. L'attribut de saint Joseph le dit aussi. L'incertitude n'est pas possible. Nous ne voudrions, dans ce tableau, que plus de simplicité dans les attitudes, plus de profondeur dans les sentiments, plus d'élévation dans les idées. La présence du Saint-Esprit, le symbole de la tige fleurie devaient, il est vrai, faire pressentir tout ce que cette union virginale doit couvrir de son ombre ; mais on en est venu à si peu comprendre ces choses, que l'auteur du texte, dans le recueil de Réveil, juge que, dans cette circonstance, la colombe ne saurait représenter le Saint-Esprit. Il en donne pour raison que la Sainte-Écriture ne parle pas de son apparition avant le baptême de Notre-Seigneur. Il propose donc de ne voir ici, dans la colombe, qu'une image de pureté (1). Il se trompe assurément ; la pensée de l'artiste a été plus loin. Une colombe dont on n'aurait voulu faire qu'une image de pureté, n'aurait pas plané sur le couple bienheureux ; elle n'aurait pas répandu sur lui son souffle, ses rayons. Mais cette idée de faire apparaître la colombe comme une image de pureté, lors du mariage de Marie et Joseph, un autre artiste semble l'avoir eue au commencement du XVIe siècle. Nous voulons parler de Jérôme Romanino qui, né à Rome, était venu se fixer à Brescia, où il suivit les errements de l'école de Venise (2); dans son tableau du mariage de la Vierge, tableau d'ailleurs composé sur les mêmes données que celui de Raphaël, un petit ange porte, dans un écusson, au-dessus des saints époux, une colombe aux ailes déployées. Dans ces conditions, il nous paraît très vraisemblable que c'est là un emblème de pureté.

Leur mariage accompli, Marie et Joseph doivent désormais habiter ensemble. Dans les peintures murales de l'Arena, à Padoue, Giotto a représenté la chaste épouse conduite à la maison conjugale par un nombreux cortège. Un grand défaut de cette

1. Mme Jameson. *Legends of the Madonna*, p. 162.

1. Réveil, *Musée religieux*, pl. 80.
2. Rosini, *Storia della Pittura ital.* t, V. p. 243.

composition, c'est qu'on n'y reconnaît pas facilement saint Joseph. Charmant est le groupe de Bernardino Luini, dans les fresques transportées au musée de la Brera, à Milan, où les deux saints époux cheminent, se tenant affectueusement par la main. Si pur que soit le sentiment qui respire dans cette naïve composition, nous préférons cependant, comme plus en rapport avec le respect et la vénération que Joseph devait avoir pour sa très sainte épouse, la vignette de Simon Vostre que nous reproduisons.

Marie est tout occupée d'une sainte lecture, Joseph la considère avec recueillement comme tirant de sa vue un sujet suffisant de joie, de paix et de méditation.

Dans les bas-reliefs du porche occidental, à Chartres, les saints époux, leur voyage accompli, sont montrés tranquillement assis dans leur demeure. C'est pour inspirer l'attente des grands événements qui vont suivre.

## VI. — Les anxiétés de S. Joseph et leur douce issue.

MARIE ayant trouvé un digne protecteur de sa virginité, à l'abri d'un saint mariage, les desseins de Dieu vont s'accomplir en elle : l'archange Gabriel lui apparaît, et le Fils de Dieu s'incarne dans son sein. Saint Joseph ignore encore le mystère ; de là ses anxiétés lorsqu'il le voit se manifester par des signes extérieurs. On peut supposer, avec Anne Catherine Emmerich, que saint Joseph fut soumis à cette épreuve, lorsque sa très sainte épouse revint à Nazareth, après la Visitation. Il est, en effet, à croire qu'il l'avait accompagnée chez sa cousine, mais qu'il n'y séjourna pas longtemps avec elle, rappelé chez lui par les nécessités de son travail, tandis que la sainte Vierge aurait attendu dans la maison de Zacharie et d'Élisabeth, la naissance de saint Jean-Baptiste. Dans l'ordre des faits, ce serait donc la participation du saint époux de Marie, dans les représentations de la Visitation, qui devrait nous occuper. Il ne doit y jouer naturellement qu'un rôle secondaire. Il est certain qu'il ne fut pas à portée d'entendre les paroles que l'Évangile met dans la bouche des deux cousines, mais aussi sa présence dans le tableau n'implique nullement la pensée d'une participation à leur entretien; la distance qui les sépare, est relative à l'espace dont l'artiste dispose. On est, au contraire, tout à fait dans le vrai de son rôle, quand on le montre en rapport direct avec Zacharie. Bien que celui-ci alors fût muet, il pouvait se faire comprendre par signes. Anne Emmerich rapporte aussi qu'il écrivait ce qu'il voulait dire à son saint visiteur, et qu'ils s'entretenaient de la venue prochaine du Messie. On comprend que la représentation n'a pas besoin d'entrer dans ces détails, pour exprimer la substance du mystère. Dans une série historique en l'honneur de saint Joseph, où figurerait la visitation, c'est sur ce point qu'il faudrait insister.

Vient la grande épreuve de saint Joseph, la plus douloureuse probablement de toute sa vie. Il ne pouvait au fond douter de la vertu de sa très sainte épouse; mais il faut faire la part de la tentation ; et l'on sait à quelle extrémité il se croyait réduit : quitter Marie ! L'ange de Dieu vint à son secours ; et toutes les peines se changèrent en la plus douce joie : Marie est la plus pure des vierges ; Marie est Mère de Dieu ; les promesses divines s'accomplissent, le Sauveur est venu ! On comprend que le songe angélique où ces choses lui furent révélées, ait trouvé place dans l'iconographie chrétienne, à une époque où ses représentations avaient encore une signification toute substantielle. Cette pensée aurait tenu, au V^e siècle, une place suréminente, s'il était vrai que dans la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, on eût représenté l'apparition de l'ange à saint Joseph, là où nous croirions plutôt qu'il faut voir Zacharie et l'archange Gabriel; le personnage en question n'étant pas endormi, mais debout et pleinement éveillé, et la scène se passant en avant du Temple. Toute l'importance que l'on aurait attachée à l'idée serait d'autant plus accusée qu'on aurait négligé les circonstances de fait. Sur le sarcophage du Puy, saint Joseph est bien endormi; mais le vif de la pensée n'en

ressort pas moins par le caractère de la composition. Nous retrouvons, au VI^e siècle, le songe de Joseph, sur la cassette de Werden et sur le siège des évêques de Ravenne. Sur le premier de ces monuments, la scène est placée entre l'Annonciation et la Visitation. Saint Joseph, comme partout sur ce mounment, est jeune, imberbeet vêtu d'une tunique courte, qui lui laisse entièrement à découvert la poitrine et les jambes. Marie est placée à côté de l'ange, pour dire qu'il apparaît afin de lui rendre témoignage. Dans le bas-relief de Ravenne, au contraire, saint Joseph a l'aspect d'un vieillard ; et, immédiatement après l'avertissement, dans le même compartiment, le saint époux de Marie, cheminant avec elle vers Bethléem, lui prête son aide, comme nous le dirons tout à l'heure ; et c'est là le moyen dont aussi s'est servi l'artiste, pour dire qu'il la prit avec lui, remplissant, depuis lors jusqu'à la fin de sa vie, la mission protectrice qui lui avait été confiée. Dans le compartiment précédent, apparaît une scène empruntée au *Protévangile* de saint Jacques. La sainte Vierge y subit l'épreuve de l'eau amère (1) ; c'est-à-dire que l'artiste a emprunté, à cet écrit apocryphe, non seulement des circonstances qui ne sont pas suffisamment attestées, mais encore des faits radicalement faux. Il est certain, en effet, que saint Joseph ne fit part à personne de ses anxiétés, et par conséquent qu'il n'y eut aucunement lieu d'appliquer à Marie le texte de loi mosaïque auquel il est fait allusion. Cette représentation est d'ailleurs comme un dédoublement de la suivante, sous ce rapport que l'ange s'y montre aussi, pour attester la pureté de la Vierge sans tache. Plus inadmissible encore est une scène des mosaïques de Saint-Marc, à Venise (XI^e ou XII^e siècle), où saint Joseph reproche ouvertement à Marie son état en présence de deux femmes, quand elle revient vers lui après la Visitation (2). Suit le songe, où l'ange du Seigneur lui révèle le mystère, et met un terme à ses peines. Sur une colonne du *ciborium* datant à peu près de la même époque que les mosaïques dont nous venons de parler, et qui surmonte le grand autel, dans la même église, dans la zone inférieure, sont représentées: l'Annonciation, la Visitation, l'anxiété de saint Joseph relativement à la grossesse de Marie, et la nativité de Jésus-Christ. Remarquez que nous ne disons pas le songe ou l'apparition à saint Joseph. Le texte porte SUSPICIO DE MARIA (1), c'est donc sur l'épreuve que subit saint Joseph, relativement à sa très sainte épouse, que l'on a voulu attirer l'attention. Dans les petits bas-reliefs du porche occidental, à Chartres, le sculpteur s'est attaché à une circonstance du *Protévangile* de saint Jacques plus inadmissible encore que l'épreuve par l'eau amère, telle qu'on l'a conçue à Ravenne. Là du moins saint Joseph n'est pas accusé lui-même; il l'est à Chartres, par le grand-prêtre conformément au texte du livre apocryphe (2). A Notre-Dame de Paris, au contraire, dans les sculptures de la porte Sainte-Anne, on a pu croire que l'artiste, préludant déjà aux sentiments affectueux qui prévalurent complètement, au XV^e siècle, a représenté saint Joseph agenouillé aux pieds de Marie, pour lui demander pardon des doutes qui, un instant, s'étaient arrêtés dans son esprit (3). Si nous n'osons affirmer que ce soit là, en effet, le sujet de la scène dont nous parlons, c'est qu'elle ne se trouve pas à la place qui lui conviendrait, dans ce cas. Les interprètes sont d'accord pour voir sainte Anne et saint Joachim, dans la femme en prière, et à laquelle un ange apparaît, au sommet du trumeau, et dans l'homme qui chemine près d'elle, et paraît s'éloigner, et encore dans les deux figures, d'homme et de femme qui, un peu plus loin, portant des colombes et un agneau, s'approchent du Temple pour les offrir en sacrifice, sacrifice qui est refusé par le prêtre. Ne faudrait-il pas, en conséquence, reconnaître aussi les saints parents de Marie dans les deux scènes intermédiaires ? Là où il semblerait que

1. Num. V. 18. — *Protev. de S. Jacques. Evangiles apocryphes* traduits p. Gustave Brunet. Paris 1849. p. 126.

2. Rohault de Fleury, *L'Évangile* pl. IX, fig. 1. Une inscription placée au-dessus porte les mots CRIMINA JOSEPH.

1. La *Chiesa ducale di San-Marco*, Venise, 1759, in-8° t. II, p. 103.

2. *Évangiles apocryphes*, trad. de Brunet, p. 123 ; Bulteau, *Cath. de Chartres* p. 52.

3. Guilhermy et Viollet-le-Duc, *Description de Notre-Dame de Paris*, 1856, p. 68.

saint Joseph fait ses excuses à Marie, on aurait représenté saint Joachim revenant vers sainte Anne, et il l'emmènerait avec lui, dans la scène suivante, où l'on pourrait croire que saint Joseph emmène Marie. Dans cette supposition, il est vrai, on ne s'expliquerait pas bien pourquoi saint Joachim se serait agenouillé devant sainte Anne, en la retrouvant. L'on pourrait croire, en définitive, qu'il y a eu quelque confusion en tout cela, de la part du tailleur d'images. Quoi qu'il en soit, au XV^e siècle, sur les stalles d'Amiens, il n'est pas douteux que l'on se soit complu dans cette touchante scène d'intérieur que l'on suppose s'être produite entre les deux saints époux, lorsque saint Joseph fut pleinement éclairé. Après l'avoir représenté endormi et prêt à partir, car il est resté assis dans son sommeil, et il est pourvu de tout ce qui doit servir pour son voyage: manteau, bâton, besace, on le montre aussitôt après agenouillé aux pieds de Marie. Il lui fait ses excuses ; il adore en son sein le Verbe incarné. La Vierge très pure, méditait en paix les saintes écritures, un livre l'indique ; elle lui tend doucement la main (1). Dans les fresques de Bernardino Luini, saint Joseph endormi est encore assis ; il l'est également dans les vignettes de Simon Vostre ; il semble ainsi que son sommeil est plutôt un sommeil d'accablement, de fatigue, au milieu de ses anxiétés, que le repos ordinaire de la nuit. En effet, le peintre milanais a représenté, à une petite distance de lui, sur un second plan, le sainte épouse qui, travaillant à l'aiguille, montre qu'elle laisse à Dieu le soin de sa justification. Dans la vignette qui suit l'avertissement angélique, Simon Vostre, à son tour, a représenté les excuses de saint Joseph à Marie. Le saint patriarche ne s'est pas agenouillé, mais il s'approche d'elle, humblement incliné, découvrant sa tête, et sa sainte épouse l'accueille avec bonté.

L'apparition de l'ange à saint Joseph endormi, est un sujet qui prêterait à un tableau de caractère. Nous ne connaissons pas celui que Simon Vouet lui a consacré, mais pour en tirer toute la fine poésie, il faudrait un plus grand maître. Sur un fond de sérénité inaltérable, qu'on nous montre le saint époux de Marie, pâli cependant par les angoisses de son âme, sur ses joues, tandis que son front s'illumine, que ses lèvres sourient à un premier tressaillement de joie. Il était prêt à partir, dans un sentiment de justice, il va se lever, à la fois confondu en lui-même et inondé de consolations.

Dans l'antiquité chrétienne, à la suite du songe de Joseph, on l'a montré aussitôt en marche pour Bethléem ; et rattachant cette scène à l'heureuse issue de ses anxiétés, pour dire qu'il remplit désormais avec le plus vif, le plus tendre dévouement, sa mission de soutien près de Marie, on le représente dans les sculptures du siège épiscopal, à Ravenne, la soutenant en effet pendant son voyage. Montée sur son âne, Marie lui passe son bras autour du cou et montre une fatigue exagérée. Mais par cette exagération même, trop naïve, on a mis fortement en relief la pensée qu'il s'agissait d'exprimer. L'ange qui sert de guide au couple bienheureux, dit mieux encore que cette composition est le complément de la précédente (1). Elle a joui d'une certaine vogue; car on la retrouve sur une boîte à eulogies, à peu près du même temps, rencontrée à Minden (2), et encore sur un ivoire sculpté servant de couverture de livre, à la bibliothèque nationale, et que l'on estime du IX^e siècle (3), seulement, sur ce dernier monument, l'ange a disparu. Dans les mosaïques de Venise, la scène du voyage a pris entièrement la physionomie d'une *Fuite en Égypte*, à cela près qu'on ne voit pas le divin Enfant dans les bras de sa très sainte Mère. Saint Joseph marche en avant, tenant l'âne par la bride, et, par derrière, vient le jeune homme légendaire, portant un modeste bagage, qui, dans ces circonstances et ces conditions, ne peut être que saint Jacques, selon la donnée nécessairement fausse des livres apocryphes. L'inscription porte : NUNC CENSUM SOLVERE PERGIT (4). Depuis lors le voyage à

1. Jourdain et Duval, *Stalles d'Amiens*, p. 205.

1. Garrucci, *Storia dell'arte crist.* pl. CCCXVII ; Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. X, fig 1.
2. Garrucci, *St. dell'Arte crist.* pl. CCCCXXXVII. fig 4.
3. Rohault de Fleury, *Évangile*, pl. X, fig. 2.
4. Ibid., fig 3. M. Rohault de Fleury a lu *fertur* au lieu de *pergit*.

Bethléem a été peu représenté. Admettant que sur la porte Ste-Anne, à Notre-Dame de Paris, saint Joseph était représenté faisant des excuses à Marie, nous avions pu croire que, dans la scène suivante, ce voyage avait été figuré ; mais, tout mieux considéré, à supposer qu'il ne s'agisse pas de saint Joachim et de sainte Anne, nous croirions désormais qu'il faudrait seulement y voir la traduction de ces paroles de S. Matthieu : *Et accepit conjugem suam* (Matth. 1, 24) et en prendre occasion de méditer sur ces six mois environ de recueillement, que Joseph passa avec Marie, à Nazareth, dans une attente ineffable.

## VII. — S. Joseph dans la scène de la nativité de Notre Seigneur.

Il est généralement admis aujourd'hui que le meilleur rôle que l'on puisse assigner à saint Joseph, au moment de la naissance du Sauveur, est de le montrer, après Marie, comme le premier adorateur de l'Enfant divin. L'évangéliaire syriaque de Florence, nous paraît désormais devoir être considéré comme offrant, dans l'antiquité chrétienne, un exemple de ce mode de représentation. Le saint époux de Marie y demeure debout, il est vrai; mais l'agenouillement n'était pas alors, comme il l'a été depuis, la forme ordinaire de l'adoration et de la piété. On n'a pas oublié cependant que cette image fait exception parmi celles de l'antiquité chrétienne et de la première partie du moyen âge, non seulement en cela même que saint Joseph paraît y adorer le divin Enfant, mais aussi par cela seul qu'il en est très rapproché et qu'il fixe sur lui directement ses regards. Nous avons vu que saint Joseph était quelquefois posé derrière le siège de la Vierge Mère, en qualité d'insigne protecteur; mais c'est dans la scène de l'adoration des Mages, et non pas dans la représentation spécialement consacrée au mystère de la Nativité. Nous l'avons observé assis près de la crèche et en regard de sa très sainte épouse, remplissant de la sorte, d'une manière non moins caractéristique, sa mission protectrice; nous pouvons en citer deux exemples, donnés par la grande couverture d'évangéliaire à Milan et par la cassette de Werden. Plus généralement, depuis le Ve siècle jusqu'au XIVe, dans cette représentation, la position qu'on lui a attribuée est celle qu'on lui voit sur la pâte de verre publiée par Vettori, que nous avons reproduite précédemment (1). Il est un peu à l'écart (2), assis, pensif, somnolent ou tout à fait endormi.

S'il est à l'écart, n'est-ce pas par respect et pour dire que le divin enfantement a été tout virginal? S'il est assis, à l'heure du repos, n'est-ce pas parce qu'il est un gardien vigilant et fidèle? S'il est pensif, n'est-ce pas qu'il est tout occupé du grand événement qui s'accomplit près de lui? S'il s'est endormi, n'est-ce pas qu'après une journée pleine de fatigue et d'angoisse, le sommeil s'est emparé de lui, au milieu de ses pieuses préoccupations et sans pour ainsi dire les interrompre? En effet, parmi les exemples multipliés des représentations analogues, les meilleures sont celles, où il médite en pleine possession de ses sens. Il en est aussi où il est endormi d'un sommeil si serein et si paisible, que sa méditation, semble-t-il, n'a pas été interrompue par son sommeil même.

S'il ne voit ce qui s'accomplit, à proximité de lui, on comprend qu'il en rêve. Quelquefois aussi, dans ces représentations, il paraît prendre un certain caractère de dignité. Dans les bas-reliefs de la porte Sainte-Anne, à Notre-Dame de Paris, le siège sur lequel il est assis, semble une sorte de trône, et sa coiffure a l'apparence d'une couronne. Il s'y fait remarquer aussi par la grandeur proportionnelle de ses dimensions et par la douceur de son sommeil. Ces dimensions, que l'on remarque aussi à la façade de Notre-Dame de Poitiers, paraissent du moins la preuve qu'on n'entendait pas ne le représenter qu'accessoirement.

1. *Revue de l'Art chrétien*, Juillet-Septembre 1880, p. 111 fig. 3.

2. Dans les mosaïques de la cathédrale de Monreale, S. Joseph est si complètement à l'écart, qu'une fenêtre le sépare de Jesus et de Marie. La scène du bain occupe, seule aussi, un espace semblable au delà d'une autre fenêtre. S. Joseph est maintenu dans cet état d'isolement dans divers monuments où l'on a groupé les faits successifs, de la Nativité, du bain, de la venue des bergers, de l'adoration des Mages. (Cicognora, *Storia della scultura*, pl. XXXIX.)

Vient, au XIVe siècle, le développement des sentiments affectueux. Nous le voyons apparaître, quant à saint Joseph, dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris. Un triptyque en ivoire, publié par M. Labarte (1), nous en offrirait un exemple bien plus remarquable, si son authenticité ne nous paraissait douteuse. Saint Joseph y prend le divin Enfant dans ses bras et le serre avec amour, la crèche, montée sur une colonne, étant restée vide. Ce ne serait là, dans tous les cas, qu'une rare exception. Généralement, dans ce siècle, on se conforme encore au mode de représentation usité depuis le VIe siècle (2). Giotto l'a maintenu dans les peintures murales de l'Arena, à Padoue; mais il a donné, dans le panneau de l'armoire de sacristie, provenant de Santa-Croce, à Florence, consacré à la nativité de Notre-Seigneur, un premier exemple de l'agenouillement de saint Joseph près de la sainte crèche. Où l'on voit le mieux d'ailleurs, que c'est là une innovation, c'est que le saint époux de Marie semble, en ce moment, ne faire que d'arriver près de l'humble berceau. Il n'a mis encore qu'un genou en terre, et l'on peut croire qu'il n'a fait que précéder quelque peu les bergers dont il est suivi.

Au XVe siècle, au contraire, le plus communément il est agenouillé et en adoration, comme dans un état fixe. Les exceptions sont plutôt de la fin que du commencement ou du milieu de ce siècle.

Il faut aussi distinguer entre les compositions qui, comprenant les bergers, se rapportent pourtant au mystère de la Nativité, pris dans sa généralité, et celles où l'on a voulu plus spécialement s'attacher à la circonstance de leur venue. Il arrive en effet alors facilement que saint Joseph quittant le rôle de pur adorateur, prend celui d'introducteur ou de simple observateur. Dans la grande vignette des heures de Simon Vostre, par exemple, l'on dirait qu'il fait intérieurement ses réflexions sur l'avenir présagé par le culte déjà rendu au nouveau-né par ces premiers visiteurs, si l'ensemble de la composition n'excluait, de la part de l'artiste, des idées aussi élevées. Dans les loges du Vatican, saint Joseph prend la main de l'un des bergers, pour l'enhardir à s'approcher de Jésus. Dans le *Calendrier moscovite* publié par Papebroch, le sujet correspondant au 25 décembre, montre le saint patriarche s'avançant vers le groupe entier de ces humbles gens, pour les bien accueillir. L'on remarquera combien ce détail familier contraste avec le caractère archaïque qui domine plus généralement dans l'ensemble du monument et dans toutes les productions des églises grecque et russe.

Sous l'empire des aspirations au mouvement et au pittoresque, qui règnent dans l'art à partir du XVIe siècle, le rôle de saint Joseph, plus communément, ne gagne pas en importance. Le Corrège le relègue sur un second plan et ne lui confie que des soins vulgaires rendus à l'âne de l'étable. Dans les vignettes même des livres de piété, où le sens chrétien s'est en somme maintenu à un degré plus élevé que dans les peintures, il est rare que l'on attribue au saint époux de Marie un sentiment qui le soit beaucoup. Dans celles de Damien Maraffi (1), par exemple, il exprime un étonnement superficiel. Dans celles de Sébastien Le Clerc, il se détourne vers les anges qui viennent adorer l'Enfant Jésus et semble leur dire: Venez voir la merveille. Les dessinateurs du P. de Natalis, cependant, ont été mieux inspirés, et l'ont maintenu agenouillé et en adoration dans les deux scènes de la naissance proprement dite et de la venue des bergers (2).

Pour terminer cet article par des exemples qui satisfont la pensée, nous citerons un petit livre du P. Andries S. J. (3), dont les vignettes, d'une exécution faible, ont du moins le mérite de diriger l'esprit et le cœur dans un ordre de sentiments élevés. On y voit Marie, aussitôt la naissance de Jésus, l'offrir à Dieu son Père, et saint Joseph s'associe à ce premier sacrifice, dans un pieux recueillement.

1. Labarte, *Arts industriels*, pl. XVIII.
2. *Revue de l'Art chrétien.* Juillet-Septembre 1880, p. 111, pl. 8.

1. *Figure del nuovo Testamento*, de Tournes, Lyon, 1659.
2. *Annotationes et meditationes in Evangelio*, in-fol. Anvers 1594, reproduit par l'abbé Brispot, Paris 1853.
3. *Perpetua crux, sive passio* Jesu-Christi, petit in-12, Cologne, 1650. p. 20.

## VIII. — S. Joseph dans la suite des mystères de la Sainte Enfance.

DANS la circoncision, si l'on se conformait à la probabilité des faits, saint Joseph devrait jouer le premier rôle ; car il remplissait près de JÉSUS les fonctions de père, et c'était au père de l'enfant qu'il appartenait principalement d'accomplir ce rite douloureux ; mais communément on n'a pas tenu compte de cette vraisemblance, et l'exécution de cette sorte de premier sacrifice que s'impose le Fils de Dieu étant confiée à un prêtre, saint Joseph n'y figure qu'accessoirement. Ce qu'on a su faire de mieux, c'est de lui donner, conjointement avec Marie, à soutenir le divin Enfant, pendant l'opération. Il en est ainsi dans le panneau peint par le Beato Angelico, et compris dans la *Vie de Notre-Seigneur* maintenant exposée dans la galerie de l'Académie, à Florence, et dans la vignette du P. Andries, consacrée à ce mystère. Tout accessoire également est, d'ordinaire, le rôle de saint Joseph dans la scène de la Présentation de l'Enfant JÉSUS au Temple. Assez souvent on lui donne les colombes à porter ; sur l'ivoire publié par M. Labarte, dont nous soupçonnons la fausseté, on lui a de plus mis un cierge à la main; mais plus souvent encore cierge et colombes sont confiés à des suivantes; et il n'est pas rare que saint Joseph, alors, ne soit pas même représenté. Le monument où, dans la représentation de ce mystère, il joue le rôle le plus important, est le plus ancien de tous : la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure. Placé en avant de sa très sainte épouse, il lui sert d'introducteur, à l'entrée du Temple.

L'adoration des Mages nous le montre bien plus communément mis en relief, après nous avoir valu ses plus anciennes représentations. C'est là que, posé derrière le siège de Marie, il apparaît solennellement comme le protecteur de la Mère de Dieu et de son divin Enfant. Nul autre mode de représentation ne l'élève aussi haut, puisqu'on a pu douter si le Saint-Esprit n'était pas représenté dans ces conditions mêmes. Dans quelques monuments postérieurs, aux IXe, XIe, XIIIe siècles, l'idée attachée à la position de saint Joseph, derrière le siège de Marie, ne paraît plus aussi élevée : il semblerait qu'il n'y remplit plus qu'un rôle d'heureux observateur, dans la miniature des œuvres de saint Grégoire de Nazianze, à la bibliothèque nationale, dans les peintures de Saint-Urbain *alla Cafarella*, dans les bas-reliefs du chœur, à Notre-Dame de Paris.

Au XIVe siècle, sous l'empire du naturalisme, on le voit prendre quelquefois un rôle familier. Dans un bas-relief qui porte la date de 1349, à Saint-Eustorge de Milan (1), il s'est rendu dépositaire des présents offerts par le premier des Mages. Ce mode de composition, a été adopté, dans le siècle suivant, par le Beato Angelico, dans la peinture murale d'une des cellules de Saint-Marc, à Florence, puis par Raphaël et Jules Romain, dans le petit tableau des Loges. Les uns et les autres, à la différence de leur devancier du XIVe siècle, — artiste d'ailleurs resté, pour le talent, au-dessous de la moyenne propre à son temps et qui n'avait imprimé à saint Joseph aucune expression corrélative à son action, — ils lui ont attribué une certaine curiosité. Chez eux, il ouvre une boîte et considère attentivement les objets précieux qu'elle contient. Mais, dans le tableau des Loges, Jules Romain lui fait supposer un empressement qui moralement le rabaisse bien plus que ne l'aurait fait sans doute Raphaël lui-même, s'il eût tenu le pinceau confié, pour l'exécution, à son disciple. Dans le tableau de Saint-Marc, au contraire, il y a, dans la physionomie du saint époux de Marie, une simplicité si naïve, si sereine, si honnête, qu'on ne peut que s'en édifier. Le doux sourire de saint Joseph, peut faire supposer de sa part un sentiment d'indifférence pour ces trésors matériels, mais on y verra plutôt de l'admiration pour ce qu'ils signifient, ou quelque satisfaction pour l'usage bienfaisant qui en sera fait.

Dans la miniature du pieux artiste, qui orne l'un des reliquaires conservés à *Santa-Maria-Novella*, aussi à Florence, saint Joseph tient également une boîte précieuse ; mais il ne l'ouvre pas, et il semble méditer sur

1. Cicognara, t. I, pl. LXXXVI.

toutes les choses dont il est témoin. Dans le petit tableau de la série de la *Vie de Notre-Seigneur*, à l'Académie de Florence, reprenant son caractère naïf, saint Joseph s'entretient avec l'un des Mages, qui, on peut le penser, lui raconte les circonstances de leur merveilleux voyage.

Dans le saint Joseph des Loges la main de Raphaël ne se fait pas assez sentir ; on doit croire qu'il n'y a rien de lui dans la tapisserie du Vatican, représentant le même mystère, qu'on suppose exécutée d'après son dessin. Là, le saint époux de Marie ne fait que s'extasier, en quelque sorte, sur l'abondance des richesses étalées sous ses yeux. Quoique avec plus de retenue dans son attitude, il ne semble guère avoir d'autres sentiments dans la vignette de Damien Maraffi. Il se relève, dans le tableau du Poussin, au Louvre. Son observation attentive porte à croire que sa pensée s'élève, avec celle de Marie, jusqu'à l'intelligence du mystère. Son caractère est mieux défini dans la vignette de Sébastien Le Clerc où, montrant aux illustres visiteurs le divin Enfant qu'ils sont venus adorer, il semble vouloir leur faire comprendre tout ce qu'il en sait.

Si fortement dessiné qu'apparaisse souvent le rôle de saint Joseph dans l'Adoration des Mages, sa mise en scène, néanmoins, n'est point indispensable pour bien rendre le sujet, et dans un grand nombre de cas, elle a été omise. Il est nécessairement acteur principal, au contraire dès qu'il s'agit de représenter la fuite en Égypte ; car c'est à lui qu'il a été dit : « Prenez l'Enfant et sa Mère et fuyez en Égypte[1]. » L'apparition même de l'ange qui lui donna cet avertissement, en songe, a souvent été omise dans les séries de représentations consacrées à la vie de Notre-Seigneur. C'est parce que le nombre de sujets qui, en pareil cas, peuvent être représentés sur un monument, est ordinairement limité par l'espace et les divisions qui en sont faites. Il faut pour que cette apparition y trouve place, ou qu'on la considère comme ayant une importance principale eu égard à l'attention prêtée spécialement à saint Joseph, ou que les divisions disponibles soient très multipliées. Le premier cas s'est présenté au XII^e siècle sur la porte de bronze de la cathédrale à Bénévent, où l'apparition à saint Joseph occupe un panneau tout entier[1] ; le second au XIII^e siècle dans les mosaïques qui ornent dans toute son étendue, la cathédrale de Monreale en Sicile.

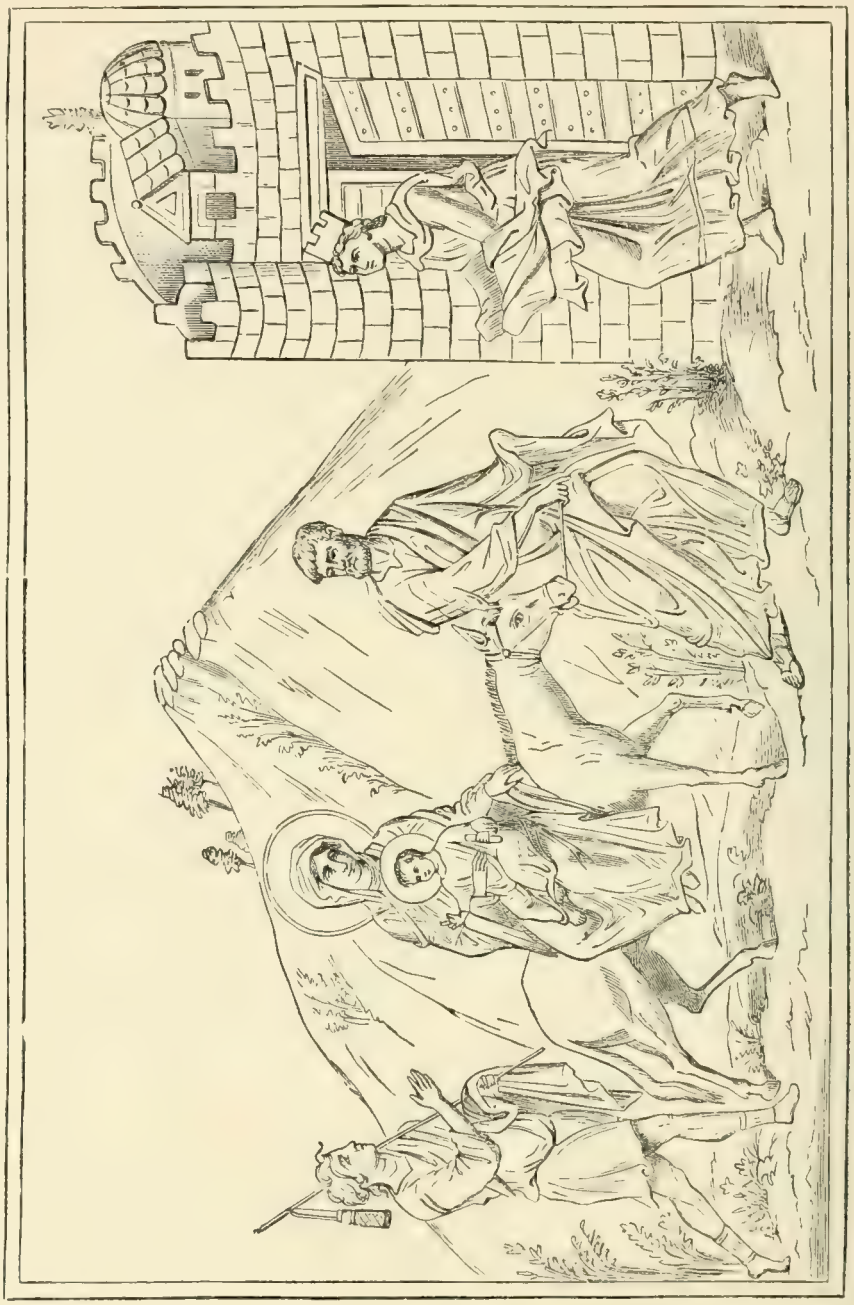
Quelquefois l'apparition à saint Joseph, tout en étant donnée comme un accessoire de la fuite en Égypte, est mise aussi en saillie que cet événement lui-même. Cette observation s'applique notamment aux mosaïques de Saint-Marc à Venise, où d'ailleurs, l'avertissement donné au saint époux de Marie pour calmer ses inquiétudes et lui apprendre la maternité divine, est représenté absolument de la même manière que celui qui nous occupe maintenant. Les scènes qui les suivent, le voyage à Bethléem d'une part, la fuite en Égypte, de l'autre, sont de même tout à fait semblables, à la seule différence de l'Enfant Jésus, qui figure seulement dans la seconde, porté dans les bras de sa très sainte Mère, et des inscriptions qui les accompagnent.

La fuite en Égypte est un des sujets de la sainte enfance qui prête le mieux à la mise en scène de saint Joseph, en des conditions caractéristiques et pleines d'intérêt. Néanmoins, comme ce n'était point là ce que l'on recherchait préférablement, dans l'art chrétien primitif, ce mystère n'a été que rarement représenté, avant le XII^e siècle. M. Rohault de Fleury va jusqu'à dire qu'il ne paraît pas

1. Matth. II, 13.

1. Voir dans cette *Revue* même, pl. I, p. 16. Mgr Barbier de Montault, suppose que la porte de Bénévent n'avait été citée dans le *Guide de l'Art chrétien* que *d'après la planche de Ciampini*, qu'il qualifie justement de détestable. Il est vrai que le livre de Jean de Vita (*Antiquitates Beneventanæ*, in-fol. Rome 1764) et la planche qu'il contient, moins imparfaite que celle de Ciampini, maintenant en notre possession, ne nous ont été connus que postérieurement à la publication de notre 4^e volume, où se trouvent toutes les citations dont il s'agit et que nous n'avons pu les vérifier que plus tard encore d'après la photographie ; mais, comme nous connaissions très bien l'insuffisance de nos moyens d'information, ces citations relatives seulement à la distribution des sujets ont été faites avec tant de circonspection, qu'elles se trouvent être aujourd'hui toutes conformes au monument lui-même désormais parfaitement connu grâce à Mgr Barbier de Montault. Il n'y a d'exception que pour l'étoile qui véritablement représentée sur le monument dans l'Adoration des Mages, ne figure ni sur la planche de Ciampini ni sur celle de Vita (p. 16, note 2).

l'avoir été avant le XI^e (1). Il faut croire qu'il n'avait pas présente, quand il parlait ainsi, la miniature du *Ménologe* de Basile; car s'il n'eût estimé ce manuscrit plus récent que le X^e siècle, il l'aurait au moins classé parmi les monuments du XI^e ou du XII^e siècle. A nos yeux, quoi qu'il en soit, il est bien du X^e et nous ne croyons pas que la miniature si bien caractérisée que nous lui empruntons ait été alors seule de son espèce.



Les éléments de composition sont absolument les mêmes, dans la scène des mosaïques de Venise dont nous venons de parler, à part la figure allégorique de l'Égypte ou plutôt de la ville d'Héliopolis, qui accueille la sainte famille, dans la miniature, et n'est pas représentée dans la mosaïque. Mais on la retrouve dans les miniatures de l'évangéliaire de la bibliothèque nationale (N° 74), dans lesquelles M. Rohault de Fleury a remarqué une grande analogie de style et de composition avec celles-ci. Le dessin que nous reproduisons d'après ce manuscrit, représente le retour d'Égypte et non la fuite dans ce pays; en conséquence, la petite figure prosternée est la personnification de la Palestine et non celle de l'Égypte. Mais la miniature du même manuscrit qui représente la fuite même en Égypte, est absolument semblable à celle-ci, à la seule différence de l'Enfant Jésus qui là est porté par la sainte Vierge sur son sein, ici par saint Joseph sur ses épaules (1). L'Égypte s'y voit personnifiée comme l'est ici la Palestine.

Sur la porte de Bénévent et sur un devant

1. *Évangile*, t. I, p. 76.

1. *Guide de l'Art chrétien*, 2, IV, p. 189. Le nimbe de saint Joseph cache en plus grande partie le divin enfant, défaut exagéré par notre dessinateur.

d'autel de la cathédrale, à Cità del Castello, bas relief en marbre encadré d'argent et de bronze (1), où la fuite en Égypte seule est représentée, l'enfant Jésus a de même quitté les bras de Marie pour passer dans ceux de saint Joseph.

Dans la miniature du *Ménologe*, on remarque sa sollicitude pour Jésus et Marie, exprimée par le regard qu'il leur jette, tout en tenant l'âne par la bride. Toutes les repré-

sentations où il le prend sur ses épaules ou le porte dans ses bras, expriment ses soins tendres et vraiment paternels pour son divin pupille. Quand il a consenti à accepter les bons offices du bon larron et à se décharger sur lui du soin de porter le divin Enfant, comme on l'a vu dans l'exemple que nous avons cité précédemment (p. 354.) il lui appartient encore de conduire la marche. Au XVe siècle, tout personnage accessoire disparaît ordinairement. Quelquefois alors l'âne est livré à son propre mouvement, pour suivre la direction qui lui a été donnée. Alors saint Joseph vient par derrière livré lui-même à l'accomplissement de la volonté divine. C'est ainsi que l'a représenté le Beato Angelico sur le panneau consacré à la fuite en Égypte dans la série qui comprend toute la vie de Notre-Seigneur à l'Académie de Florence. Avec quelle sérénité, chargé de son modeste bagage, le fils de David ne va-t-il pas où Dieu l'appelle! L'épreuve est rude ; mais comme elle est doucement et résolument acceptée ! Nous ne connaissons pas de représentation de saint Joseph qui réponde mieux à l'idée que nous pouvons nous en faire, qui l'élève davantage dans son rôle. Dans ce petit tableau, d'ailleurs, il n'est pas un des acteurs, jusqu'au bon animal lui-même sur lequel est monté Marie, qui ne réponde à l'idée d'une soumission parfaite à l'ordre de Dieu. Tout va comme de soi-même, selon l'impulsion donnée d'en haut.

1. D'Agincourt, *Sculpture*, pl. XXI page 19.

Vient un moment où les artistes se sont plû à jouer pour ainsi dire, sur ce thème de la fuite en Égypte, comme sur tous les autres. C'est alors que Louis Carrache, que le Poussin, ont fait monter la sainte famille dans une barque, que Van Dyck, que l'Albane, ont fait appel à de jolis petits enfants lutins, donnés pour des anges, afin d'égayer une scène de repos, sur le parcours de son pénible voyage. Ces compositions reviennent, pour le caractère et le rôle de saint Joseph, soit qu'il observe de joyeux ébats, soit qu'il se livre à des soins familiers, à ceux qu'on lui prête communément dans les tableaux appelés plus particulièrement des *saintes familles* avec un cachet plus marqué chez lui de bonhommie et de douce franchise.

De retour à Nazareth, la vie de saint Joseph s'écoule paisiblement avec celles de Jésus et de Marie. A cette période se rapportent précisément ces tableaux de la sainte famille, sur lesquels pris en général nous nous sommes suffisamment expliqué ; mais nous croyons devoir nous arrêter un peu plus, en raison de leur signification spéciale, sur ceux où l'on s'est attaché au travail de saint Joseph.

## IX. — Le travail de S. Joseph.

SAINT Joseph, d'origine, était de race royale, et, pour la profession, il était humble artisan. Il a travaillé pour nourrir Jésus et Marie; il a travaillé sous les yeux de Jésus et de Marie; il a travaillé avec Jésus et Marie. Dans le travail de saint Joseph, on trouve les plus justes motifs pour honorer le travail des mains ; on trouve le meilleur modèle pour le sanctifier. Dans l'antiquité chrétienne, où l'on ne s'attachait aux représentations que pour les idées qu'elles pouvaient exprimer, saint Joseph a été représenté, deux fois au moins, sur la couverture de l'évangéliaire de Milan et sur la cassette de Werden, portant la scie comme

insigne de sa profession; et, bien qu'on n'en rencontre plus d'exemples, depuis ces monuments du VIe siècle, ils n'en demeurent pas moins, comme un témoignage de la haute signification que l'on attachait alors au travail de saint Joseph. Quant au genre d'industrie auquel était livré le saint époux de Marie, on voit que, selon l'opinion qui a toujours prévalu, on le considérait, à cette époque, comme charpentier, ou, plus généralement, comme ouvrier en bois. Nous n'avons point à discuter aucune opinion qui lui attribuerait un autre métier ; car on n'en trouve pas de trace dans les représentations de l'art. Ce n'est ensuite que très tardivement qu'on a représenté saint Joseph dans l'exercice de sa profession; nous ne pourrions en citer aucun exemple antérieur au XVIe siècle, pendant lequel nous pensons que, dans les livres de piété du moins, ils durent se multiplier. Nous n'en avons cependant observé qu'un seul. Il est donné dans un petit livre de méditations sur le rosaire, et se rapporte au temps où la sainte famille était exilée en Égypte. La vignette porte ce titre : « *Maria et Giuseppo vivevano con le proprie fatiche.* « Saint Joseph frappe à coups de hache un morceau de bois et Marie est occupée à coudre. L'enfant Jésus repose près d'elle dans son berceau (1). Dans le tableau d'Annibal Carrache, dit le *Rabotteur* (2), saint Joseph, tout entier absorbé par son ouvrage, trace un trait sur une planche. L'enfant Jésus, trop jeune encore pour travailler lui-même, appuyé sur l'établi, le considère avec une grâce naïve, tandis que Marie manie encore le fil et l'aiguille. Le divin Enfant seul, dans cette composition, est conçu dans un sentiment un peu en rapport avec l'élévation du sujet. Il eût été facile d'y associer sa très sainte Mère, quand ce n'eût été que par une simple inclination de l'œil. Dans les *fasti Mariani*, au 19 mars, le travail de saint Joseph a été choisi comme son action caractéristique. Il n'apparaît là encore en lui rien de plus qu'un cachet d'honnêteté et d'assiduité à son humble labeur. La sainte Vierge, de même, ne paraît porter d'attention qu'aux mouvements de son aiguille. L'enfant Jésus, occupé à balayer, résume en lui de nouveau tout ce que cette scène devrait respirer de grâce et de piété. Comme accessoire, un lis posé dans un vase, sur une table, en dit ici, et de même dans le tableau de Carrache, toute la pureté. Une tête de mort et les instruments de la passion, sont de plus rangés autour de l'encadrement, dans la vignette, pour rappeler que saint Joseph est le patron de la bonne mort. Ce n'est, on le voit, qu'un ensemble de vie paisible et occupée que la plupart des artistes ont cherché à tirer du sujet. Il en est ainsi encore de la vignette du P. Andries où, cette fois, en l'absence de Marie, Jésus et Joseph travaillent l'un et l'autre, celui-ci un ciseau et un maillet dans les mains, Jésus ajustant une équerre et un compas (1). Murillo, dans un tableau de la galerie de Madrid, est sorti de cette donnée commune pour descendre dans un plus grand réalisme, en faisant interrompre à Joseph son travail, pour le faire participer au jeu de l'enfant, qui, tenant un oiseau, en présence d'un petit chien, semble vouloir nous faire oublier qu'il est Fils de Dieu (2).

Ces observations mêmes serviront à nous faire attacher plus de prix à la composition d'Overbeek, composition d'ailleurs toute idéale, où Jésus, travaillant sous la direction de saint Joseph, une forme de croix se dessine sous la scie qu'il a entrepris de manier. Le bon saint a suspendu son propre travail, et il contemple avec attendrissement celui de son divin apprenti. La sainte Vierge, entre S. Joachim et Ste Anne, supposés présents, est aussi avec eux dans un doux ravissement, à la vue de ce touchant spectacle.

Overbeek, s'attachant plus spécialement au travail de l'Enfant Jésus, l'a encore mis en scène, dans une triple composition, où le divin Enfant, successivement, arrose des fleurs dans un compartiment central, puise de l'eau en présence de sa très sainte Mère; puis il aide saint Joseph à porter du bois, dans deux compartiments latéraux. Là

1. *Meditationi del Rosario*, petit in-8°. Venise 1583, p. 102, pl. XLIII.
2. Réveil, *Musée religieux*, pl. CXV.

1. *Perpetua crux*, Cologne, 1650. p. 30.
2. Réveil, *Musée religieux*, pl. CXIV.

encore, toute la poésie du sujet est dans les regards de Marie et de Joseph. Marie interrompt une lecture, Joseph oublie son travail, pour contempler le divin Enfant et nous faire méditer avec eux sur le contraste offert entre sa dignité infinie, et les humbles soins auxquels il se livre, sous leur direction même.

Nous nous arrêterons encore avec bonheur sur une composition de même école, signée M. Müller, où Jésus aide Joseph à scier une pièce de bois. Tout est soumission dans le regard de Jésus, dirigé vers le pieux ouvrier qui lui tient lieu de père; tout est sérénité dans la physionomie de Joseph, rentrant en lui-même, pour nous apprendre à y rentrer, à son exemple, afin de nous pénétrer du mystère exposé sous nos yeux. Marie, de son côté, filait; elle s'interrompt pour jeter un regard sur Jésus, son fils, regard qui suffirait seul pour nous dire tout ce que nous devons en penser.

Le seul événement que, dans les récits évangéliques, le Saint-Esprit ait détaché de la vie laborieuse et cachée que saint Joseph mena à Nazareth, avec Jésus et Marie, fut la cruelle épreuve à laquelle il fut soumis, avec sa très sainte épouse, quand Jésus se sépara momentanément d'eux, pour se présenter aux docteurs, dans le temple. Communément, dans cette circonstance, les artistes n'ont cherché qu'à faire partager à Joseph, d'abord les anxiétés de Marie ; puis toute sa joie quand ils retrouvent le si cher objet de leur adoration et de leur amour. Nous ne voyons que la plus ancienne des représentations certaines, consacrées à ce sujet, où le rôle de saint Joseph paraisse s'accuser d'une manière plus spéciale. Nous voulons parler de la mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, où le saint patriarche met, au moment du recouvrement, la main sur la tête du divin Enfant, pour mieux dire qu'il lui tient lieu de père.

Plus ancien que cette mosaïque, d'un siècle au moins, est le sarcophage de Pérouse, cité précédemment, où l'on a cru que Jésus pouvait être représenté parmi les docteurs du temple, entre la sainte Vierge et saint Joseph. La représentation du saint patriarche y prendrait alors une importance extraordinaire; car il semblerait que, devenu docteur, à son tour, fidèle aux enseignements de Jésus, il les porte écrits dans le volume qu'il tient à la main; mais nous en appelons à M. de Rossi lui-même, de cette interprétation, qu'il nous semble avoir seulement laissé passer, sans prétendre la soutenir, et nous croyons que le P. Garrucci a rencontré, au contraire, parfaitement juste, en voyant là Notre-Seigneur dans la gloire, entre l'Eglise personnifiée et saint Pierre.

## X. — La mort de S. Joseph.

SAINT Joseph, désormais, il y a grand lieu de le croire, ne se sépara plus de Jésus et de Marie, pendant le reste de sa vie. L'opinion la plus commune est qu'il prolongea ses jours, jusqu'aux approches du moment où le divin Sauveur, arrivé à l'âge de trente ans, commença sa carrière publique. Alors se terminait la mission sur la terre, de l'homme incomparable qui lui avait été donné pour protecteur, dans son enfance, pour compagnon, dans sa vie cachée. Dans le silence de la Sainte Écriture, si nous consultons les révélations particulières qui, avec quelque vraisemblance, peuvent nous donner une idée de ce qui se passa alors, nous voyons que, selon Marie d'Agréda, saint Joseph, quelques années avant sa mort, fut atteint de si graves infirmités, qu'il ne pouvait plus que prier et souffrir, tandis que sa très sainte épouse, à son tour, le faisait vivre par les produits de son propre travail. Néanmoins saint Joseph ne serait pas mort par l'effet des maladies dont il était atteint ; mais consumé par l'amour de Dieu, entre les bras de Jésus, lorsque ce Sauveur adorable allait atteindre sa vingt-septième année. Il semblerait, d'après Anne Catherine Emmerich, que cet événement n'aurait en lieu que trois ans plus tard ; mais elle ne précise pas absolument la date. Elle dit que saint Joseph était si aimant et si sensible ; il avait tant souffert, quand son divin pupille avait été précédemment exposé à la persécution ; qu'il n'aurait pas été capable de supporter le spectacle de sa passion ; et Dieu lui épar

gna cette suprême douleur. « Lorsqu'il mourut, » rapporte la pieuse extatique de Dulmen, « Marie était assise à la tête de son lit et le tenait dans ses bras. JÉSUS le tenait à la hauteur de sa poitrine. » Nous aimons mieux, selon les termes de Marie d'Agreda, quant à Marie, nous la représenter demandant et obtenant la bénédiction de son saint époux, avant de lui donner la sienne, qu'il lui avait lui-même demandée, et laisser à JÉSUS seul le soin de porter la main sur le saint corps de son père nourricier, pour le soutenir dans ses derniers moments.

Dans la vignette que le P. Andries a inspirée à son dessinateur, saint Joseph, étendu sur son lit de mort, joint les mains et les élève doucement vers le ciel, que JÉSUS, encore adolescent, lui montre par un mouvement de sa propre main. Marie serre les siennes contre sa poitrine et jette ses regards sur JÉSUS, sachant bien que c'est de lui seul qu'elle doit attendre tout ce qu'elle peut désirer et demander pour le chaste compagnon de sa vie (1).

On a pu dire de Joseph, dans l'hymne même que l'Église lui consacre, que pendant sa vie terrestre, il a possédé tout ce qui fait le bonheur dans le ciel : *Tu vivens, superis par, frueris Deo ;* mais, bien que vivant, en ce monde même, en l'intime compagnie du Dieu fait homme et de sa très sainte Mère, dans l'union la plus parfaite des cœurs, saint Joseph, à Nazareth même, ne pouvait posséder JÉSUS, en tant que Dieu, comme on le fait par la vision béatifique, quand on est entièrement dégagé des liens de cette vie mortelle ; il ne pouvait non plus mourir, sans se séparer, en quelque manière, de JÉSUS. De là un combat d'amour dans tout son être, qui devait naturellement briser son âme, et dont il ne pouvait triompher que par cette paix souveraine qui remet tout entre les mains de Dieu.

Paix et douleur, dans un sentiment extatique, c'en ce qui a été assez bien exprimé par Wolfgang, dans la vignette des *Emblemata Josephina*, où il a représenté saint Joseph, sur le point de rendre l'âme, entre JÉSUS et Marie.

1. *Perpetua crux*, p. 33.

Il n'est point couché ; il est assis, les mains croisées sur sa poitrine. JÉSUS, posant tendrement une main sur son épaule, le bénit de l'autre main. Marie joint les siennes et élève les yeux vers le ciel, remettant tout à la divine sagesse. La scène se complète, dans le bas, par un petit ange qui offre au mourant le lis de la pureté virginale, afin qu'il l'emporte avec lui dans les célestes demeures. Au-dessus, Dieu le Père étend sur lui les bras ; le Saint-Esprit l'inonde de son souffle sacré, les anges tiennent les palmes qui lui sont préparées (1).

Plus simple de composition, moins idéal, mais supérieur à tous par le charme de l'expression, est le tableau d'Overbeek, l'un des mieux réussis, des plus connus, des plus souvent reproduits qu'ait jamais fait le pieux artiste. Saint Joseph n'a d'autre lit que le sol nu, image de sa pauvreté ; mais il a la tête appuyée sur le sein de JÉSUS ; et ce soutien est bien supérieur à toutes les richesses et à toutes les aisances de la terre, qui ne peuvent nous entourer, au dernier moment, que pour accentuer le brisement qui va nous en séparer. JÉSUS, non seulement le soutient, mais il le bénit. Rien, aussi, n'égale la paix qui respire dans les traits de ce mourant privilégié, on pourrait dire ce mort, car saint Joseph, les mains jointes et tombées sur son sein, vient de s'endormir du dernier sommeil. La sainte Vierge, agenouillée et inclinée sur ses genoux, pour être plus rapprochée du si saint ami qui lui est enlevé, les mains jointes, est aussi dans un grand calme qui correspond au calme de la mort ; calme d'un sacrifie accepté, mais qui n'en est pas moins douloureux. Il n'y a, dans ce moment, de joie que pour les anges. Apparaissant au sein d'une nuée lumineuse, ils vont accueillir dans leurs rangs l'âme de cet homme angélique. La joie n'est encore que pour eux ; mais la paix d'une bonne mort, qui en est le prélude, est déjà universellement répandue.

GRIMOUARD DE ST-LAURENT
Membre de la Société de St-Jean.

1. *Emblemata Josephina*, p. 34.

# Les Disques crucifères, le Flabellum et l'Umbella.

LES trésors d'églises, les musées publics et les collections privées nous montrent çà et là des disques en métal, au décor plus ou moins complexe et plus ou moins riche. Ces objets, dont le diamètre flotte entre $0^m28$ et $0^m41$, inscrivent toujours une croix ; une soie ou une queue aiguë servent à les ficher sur un support quelconque ; on ne les rencontre guère qu'appariés, mais, à l'occasion, isolés : relativement à leur usage, diverses opinions se sont produites.

Dans un genre de monuments équivoques, souvent peu accessibles, parfois encore inédits, en conséquence assez difficiles à grouper méthodiquement, les uns ont vu des croix de consécration, des croix processionnelles, des crosses abbatiales, des reliquaires, des pièces d'orfèvrerie destinées à parer, soit l'autel, soit les châsses des bienheureux. D'autres enfin — ils sont les derniers venus — prétendent y reconnaître une forme spéciale de l'ustensile liturgique, employé jadis à écarter les insectes qui pouvaient distraire le prêtre célébrant les divins mystères et souiller les saintes espèces, le *Flabellum*.

Chacune des attributions énoncées ci-dessus a été généralement motivée par son auteur : basée, tantôt sur de simples hypothèses, tantôt sur des faits très positifs. Quelle que soit leur valeur intrinsèque, hypothèses et faits réclament néanmoins une discussion sérieuse, dès que l'on veut tenter la solution, même approximative, du problème. Aussi, avant d'aborder les arguments empruntés aux textes, à la peinture et à la sculpture, je crois indispensable de décrire, et de commenter au besoin les types originaux qu'il m'a été loisible d'étudier. Au nombre de huit, ils s'échelonnent du XII^e siècle aux limites du XV^e ; le lecteur m'excusera de les lui présenter d'une façon trop sèche, et en style de catalogue, mais l'archéologie donne le premier rang à la clarté et tient les périodes élégantes pour un accessoire de second ordre.

1° Deux disques appariés ; diam. $0^m295$ ; poids de l'un, 1 kil. 490 gr. de l'autre, 1 kil. 410 gr. : XII^e siècle ; travail rhénan ; collection Basilewsky. Cuivre. Médaillon central entouré de cinq zones ; il est doré, rehaussé de filigranes et de cabochons. Une lame d'argent frappé recouvre la première zone intérieure, relativement étroite. La suivante offre huit compartiments inégaux ; les quatre plus petits, dorés, gemmés et filigranés, dessinent une croix pattée ; les autres sont émaillés. La troisième, plaquée d'argent comme la première, est plus large et d'un dessin différent. La quatrième reproduit la seconde, hormis que les bandeaux d'émail y indiquent le prolongement de la croix. La dernière enfin, dorée et ajourée, comporte un décor en feuillages ciselés. Des cordons de perles de diverses grosseurs établissent les divisions de l'objet et le bordent à l'extérieur. Revers : au centre une petite rosace à jour forme quatre palmettes embrassant une croix ; anneau d'argent maintenu par une galerie de feuilles entablées ; des zones du même métal remplacent les dorures des n^os 2 et 4 de la face ; réciproquement, une jarretière de cuivre gravé double le n° 3 ; le dos de la bordure est aussi gravé. Les

émaux, dont les contours seuls sont champlevés, serpentent en rubans et en palmettes ; bleu et blanc, vert et jaune, rouge, sur champ turquoise ou bleu: leur dessin et leur éclat rappellent les magnifiques cloisonnés des reliquaires de saint André, à Trèves, et de saint Félix, à Aix-la-Chapelle (1).

2° Un disque isolé ; diam. $0^{m}28$ ; pied haut de $0^{m}13$, nœud compris ; XIIe siècle ; travail allemand ; abbaye bénédictine de Kremsmünster (Styrie). Le disque, en cuivre ciselé et ajouré, est divisé par deux bandeaux, larges de $0^{m}03$, qui se coupent à angle droit de manière à déterminer une croix; un cercle de la même largeur borde l'ensemble. Bandeaux et cercle, aujourd'hui nus, sont forés de trous indiquant la place des ornements rivés et des cabochons qui les décoraient jadis. Les quatre secteurs, garnis de feuillages, sont en outre occupés par des figures assez remarquables pour exiger une description et une interprétation minutieuses. V. la pl.

Secteur n° 1; la Résurrection. Un ange est assis sur le bord de la tombe dont le couvercle gît à côté: derrière, les trois Marie; l'une d'elles tient un encensoir. Inscription marginale :

MYSTICVS. ECCE. LEO. SVRGIT. BARATRO POPVLATO.

Secteur n° 2, au-dessous du n° 1 ; un lion et deux lionceaux. L'animal se penche vers l'un de ses petits comme pour le flairer :

QVID. LEO. VEL. CATVLVS. SIGNENT. VIX. EXPRIMET. VLLVS.

Secteur n° 3 ; l'Ascension. Le Christ imberbe, robe talaire, ample manteau, nimbe sans croix, lève le bras droit vers le ciel et s'élance pour y monter; près du Sauveur, une flamme à triple queue, la hampe sommée d'une croix :

HIC. VOLVCREM. MERSVM. SAPIAS. SVPER. ETHERA. VERSVM.

Secteur n° 4 ; trois aigles volant, dont l'un se dirige vers l'image radiée du soleil, tandis qu'un autre va plonger dans des lignes onduleuses simulant une fontaine :

1. Darcel et Basilewsky, *Catal. raisonné de la coll. Basilewsky*, p. 76, n° 193, pl. XXX.

HIC. AQVILE. GESTVS. IHV. TYPVS. EST. MANIFESTVS.

Un traité du moyen âge, le *Physiologus*, explique l'acte du lion soufflant sur ses petits mort-nés, pour les rendre à la vie, trois jours après la parturition, et il établit le rapport symbolique de cet acte avec la Résurrection du Sauveur.

*Item tertia natura leonis est, quum leœna peperit catulum, generat eum mortuum ; et custodit eum tribus diebus, donec veniens pater ejus die tertia insufflat in faciem ejus et vivificat eum. Sic omnipotens Pater noster* JESUM-CHRISTUM *filium suum tertia die suscitavit a mortuis ; dicente Jacob* (Gen. XLIX): *Dormivit tanquam leo et sicut catulus leonis, quis suscitabit eum* (1).

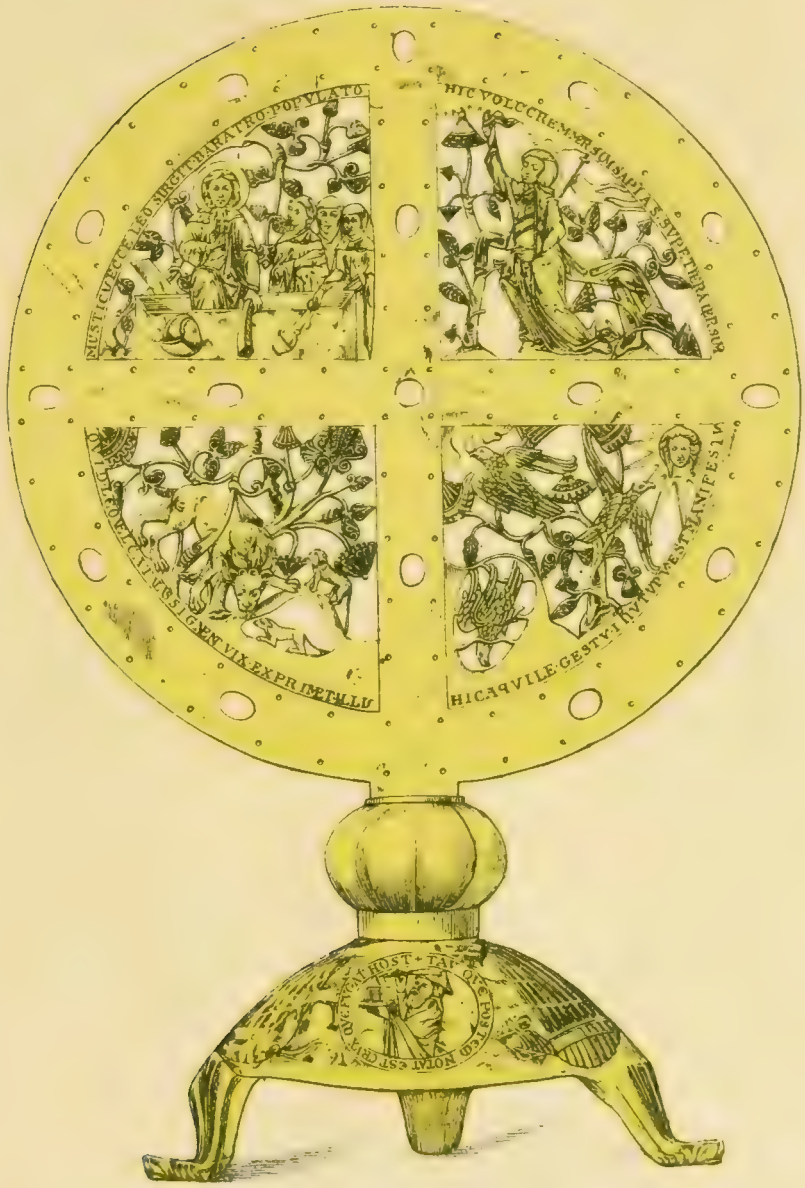
Le même traité nous apprend que l'aigle affaibli par l'âge retrouve sa vigueur primitive en se baignant trois fois dans l'eau, après avoir exposé ses ailes aux ardeurs brûlantes du soleil.

*David dicit in centesimo secundo psalmo* (v. 5): Renovabitur sicut aquilæ juventus mea. *Physiologus dicit de aquila talem habere naturam : quum senuerit, gravantur alæ ipsius, et obducunt caliginem oculi ejus. Tunc quærit fontem aquæ, et contra eum fontem evolat in altum usque ad aerem solis ; et ibi incendit alas suas, simul et caliginem oculorum exurit de radio solis. Tum demum descendens in fontem, trina vice se mergit ; et statim renovatur tota, et in alarum vigore et oculorum splendore, multo melius renovatur. Ergo et tu homo, sive Judæus, sive gentilis qui vestitum habes veterem et caligant oculi cordis tui, quære spiritualem fontem Domini, qui dixit* (Joannes, III, 5) : Nisi quis renatus fuerit ex aqua et Spiritu Sancto, non potest intrare in regnum cœlorum. *Nisi ergo baptizatus fueris in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti, et sustuleris cordis tui oculos ad Dominum qui est sol justitiæ tuæ ; tunc renovabitur sicut aquilæ juventus tua* (2).

Guillaume Durand fait mieux encore :

1. *Mélanges d'archéologie*, t. II, p. 110, pl. XIX, fig. 1 ; d'après un ms. de la Bibl. de l'Arsenal. Le texte de la *Genèse*, XLIX, 9, porte en réalité : Catulus leonis Juda : ad prædam, fili mi, ascendisti ; requiescens accubuisti ut leo, et quasi leæna quis suscitabit eum.

2. *Mél. d'archéol.*, t. II, p. 165, pl. XX, fig. 10.




Rotula de Kremsmünster.

dans le rajeunissement du roi des airs, il voit l'emblème direct du Christ montant au ciel.

*Johannes autem figuram habet aquilæ quoniam ad excelsa pervolans ait:* in principio erat Verbum. *Hoc quoque significat Christum, cujus juventus ut aquila renovatur, quare resurgens a mortuis floret et in cœlum ingreditur.*—Plus loin: *Johannes per aquilam quare cœteris cum Domino gradientibus ipse in cœlum ad scribendam Christi divinitatem volavit* (1).

Aucun décor sur le revers. Le pied, dans lequel on a fiché la queue de l'objet, est triangulaire et porté par trois dragons ailés; son nœud sphérique, à grosses côtes de melon, est doré, mais ses faces sont émaillées: personnages en buste, inscrits dans des cartouches circulaires accompagnés de fleurons. Couleurs, le bleu, le vert et le blanc. Voici les sujets des médaillons et leurs légendes gravées en jarretière.

Un Israélite (Moïse) marque du *tau* préservateur l'entrée d'une maison.

✠ TAV. QVE. POSTEM. NOTAT. EST. CRVX. QVE. FVGAT. HOST(em).

Le serpent d'airain. Moïse, nimbé, dirige sa main droite vers le reptile accroché à une potence ; de la gauche, il tient un phylactère

✠ QVI. NOS. SALVAVIT. DOMINVM. CRVX. SANCTA. LEVAVIT.

Samson enlevant les portes de Gaza.

✠ CONFRINGES. POSTEM. SAMSON. SIC. OBRVIT. HOSTEM.

Une tradition constante chez les religieux de Kremsmünster donne à notre disque le nom de *rotula*, mais ils ignorent en réalité quel fut son usage primitif. L'objet et son pied, qu'à la rigueur on peut regarder comme datés de la même époque, me semblent néanmoins accuser deux arts parfaitement distincts. La roue, d'une exécution très soignée et très délicate, d'un dessin correct et plein de mouvement, ne signalerait-elle pas une influence transalpine? Au contraire, le support est un ouvrage rhénan; je l'aurais même cru limousin à la sobre valeur de sa gamme, si la rédaction des légendes, le choix et la tournure des personnages n'y mettaient un obstacle formel. On ne trouve rien d'analogue à Limoges, tandis que les exemples en fourmillent sur les bords du Rhin. Pied et disque ont-ils été faits l'un pour l'autre ? La question est ardue; me sera-t-il permis de la résoudre négativement ? Le pied n'a appartenu ni à un chandelier, ni à un calice, ni à un reliquaire ; également étranger au disque, il a été fabriqué pour supporter une croix d'autel : les sujets et leurs commentaires écrits ne regardent que l'instrument du salut des hommes et son action efficace contre les attaques du démon. A mon humble avis, la *rotula* de Kremsmünster eut un pendant depuis longtemps anéanti, — cette hypothèse sera discutée plus bas,—et, quand on voulut utiliser l'exemplaire mutilé survivant au naufrage, on lui attribua une base veuve de son ancien complément, base dont les allégories accessibles au vulgaire se rattachaient quelque peu au symbolisme raffiné du disque. Tout bien pesé, le monument styrien doit être rangé dans la classe des objectifs de mon travail ; sa véritable destination était déjà sortie de la mémoire des religieux quand, pour le mettre en évidence, ils eurent l'idée de le tirer du coin obscur où on l'avait relégué (1).

3° Un disque isolé ; diam. $0^{m}41$, poids, 2 kilogr. 650 gr. ; XII^e siècle ; travail allemand; trésor de la cathédrale d'Hildesheim (Hanovre). Cuivre doré, ciselé et gravé. Les divisions intérieures sont marquées par des bandeaux se coupant à angle droit, et par quatre rayons aigus allant du centre à la circonférence. La croix potencée que déterminent les bandeaux, les rayons, l'ombilic, le cercle de bordure offrent un décor filigrané, rehaussé de cabochons, la plupart en cristal de roche ; une crête fleuronnée court le long du bord extérieur. Les huit secteurs comportent d'élégants entrelacs de rubans feuillagés ; ces ornements, repercés, sont de quatre sortes qui se correspondent obliquement deux à deux. A une époque vraisemblablement récente, on enchâssa

1. *Rationale div. offic.*, I, 3 ; VII, 43.

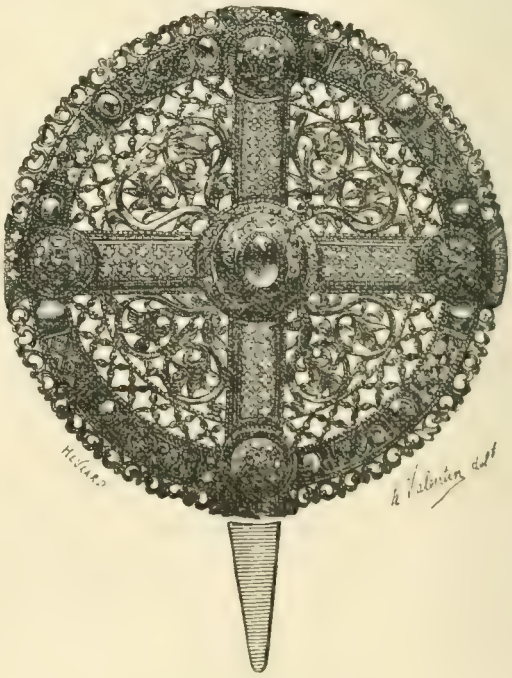
1. Voy. G. Heider, *Die Rotula im Schatze des Benediktiner Stiftes Kremsmunster*, ap. *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, t. VI, pp. 65 à 68, pl. II ; K. Lind, *Ibid.*, t. XVIII, p. 180, pl. VII.

dans l'ombilic une parcelle de la Vraie Croix, incluse sous un énorme cabochon.

4° et 5° Deux disques plus petits, de diamètres égaux (0m33 ; poids, 2 kil. 650 gr. et 2 kil. 800 gr.,) et pouvant, malgré certaines différences, être à la rigueur acceptés comme formant la paire. Même date, même nationalité, même trésor, même technique et même style que le n° 3 ; leur matière excipiente est également le cuivre doré. Les croix, aussi potencées, ne sont pas cantonnées de rayons. Les quatre secteurs de l'une de nos roues montrent deux motifs symétriques ; sur l'autre, les motifs ne se ressemblent pas entre eux (1). V. la pl. X.

D'après les renseignements que m'a fournis l'obligeance ordinaire de M. l'abbé Alexandre Schnütgen, premier vicaire du Dôme de Cologne et archéologue très apprécié sur les bords du Rhin, nos trois disques ont orné le maître autel de la cathédrale d'Hildesheim, depuis 1610 jusqu'à 1858, époque où le R. P. Martin conseilla de les enlever. Ces objets, ajoute mon érudit correspondant, firent vraisemblablement partie d'un système plus ancien, car l'inventaire de 1406 ne les mentionne pas au nombre des éléments décoratifs de l'autel existant alors. Peut-être à la période susdite, les disques figuraient-ils dans les processions solennelles où ils auraient été portés par un prêtre et des acolytes ? J'admets volontiers, au XIVe siècle et auparavant, la participation de notre énigme à certaines cérémonies liturgiques spéciales ; j'admettrais encore, aux mêmes temps, qu'elle ait été déposée sur l'autel, seulement à titre provisoire et non d'une façon permanente : je ne saurais concéder davantage. Quand l'inventaire de 1406 omet de compter les disques parmi les ornements de l'autel, l'omission est intentionnelle ; elle me semble prouver qu'un souvenir de la destination primitive de tels ustensiles n'était pas entièrement effacé au XVe siècle : néanmoins, comme leur usage réel était tombé en désuétude, on ne savait plus guère à quoi les employer. En résumé, je pense que les choses durent se passer à Hildesheim à peu près de la même manière qu'à Kremsmünster. Au XIIIe siècle, l'église hanovrienne possédait un grand disque isolé, — cet isolement sera expliqué plus bas, — et deux moindres appariés : au XVIIe, quand ou voulut les utiliser, le premier fut transformé en hiérothèque, et on accorda à tous les trois une place aussi honorable que définitive dans le sanctuaire. Une assertion, présentée ici à l'état hypothétique, pourra être ultérieurement confirmée.

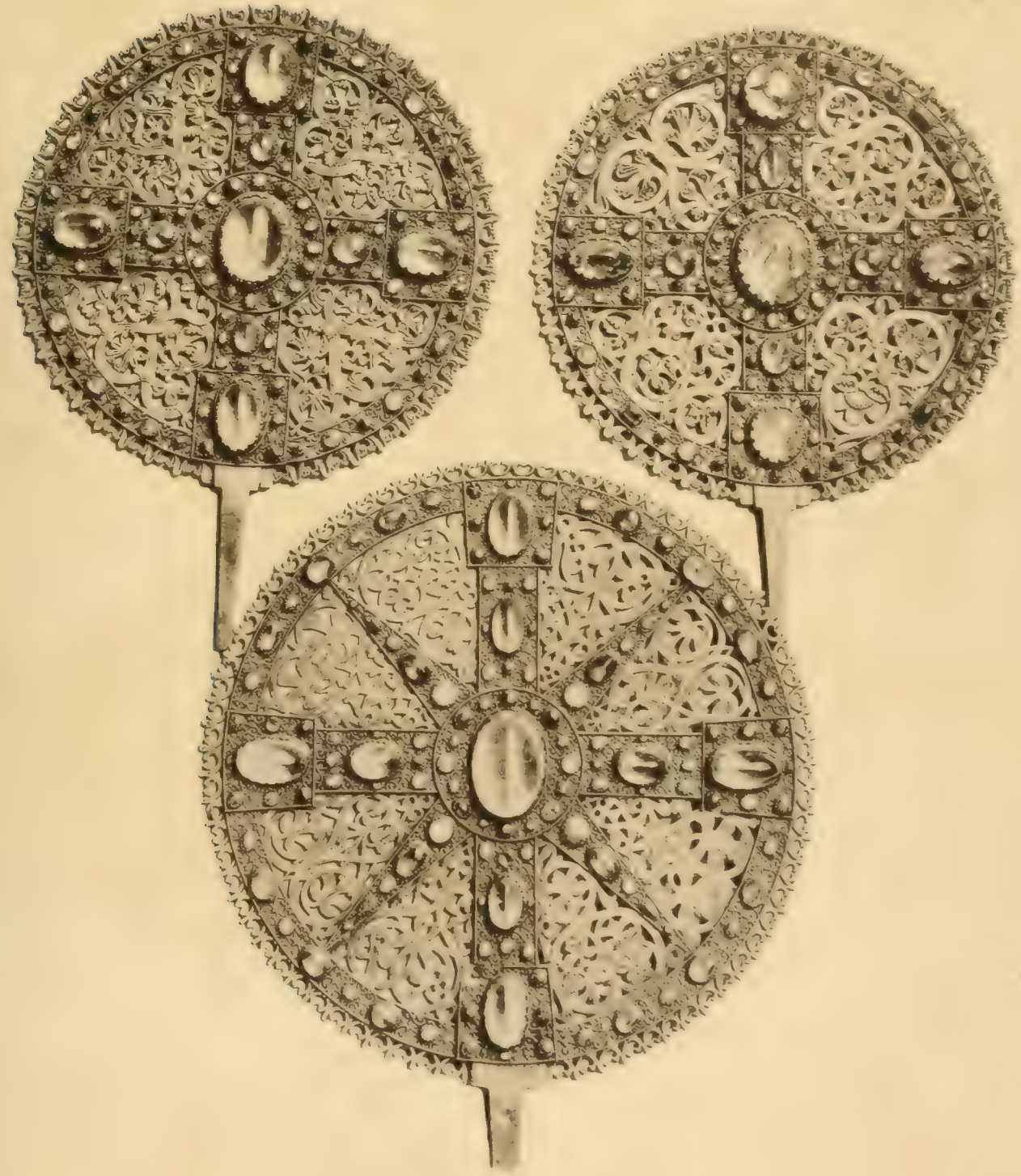
6° Deux disques appariés ; diam. 0m29 ; XIIIe siècle ; travail rhénan ; collection de M. le baron R. Seillière. Cuivre fondu et ci-



Disque crucifère.
(Collection de M. le baron Raymond Seillière.)

selé; circonférence bordée, à l'extérieur d'une crête fleuronnée, à l'intérieur d'un cordon de violettes ajourées ; une croix à branches égales, légèrement pattée, divise le cercle

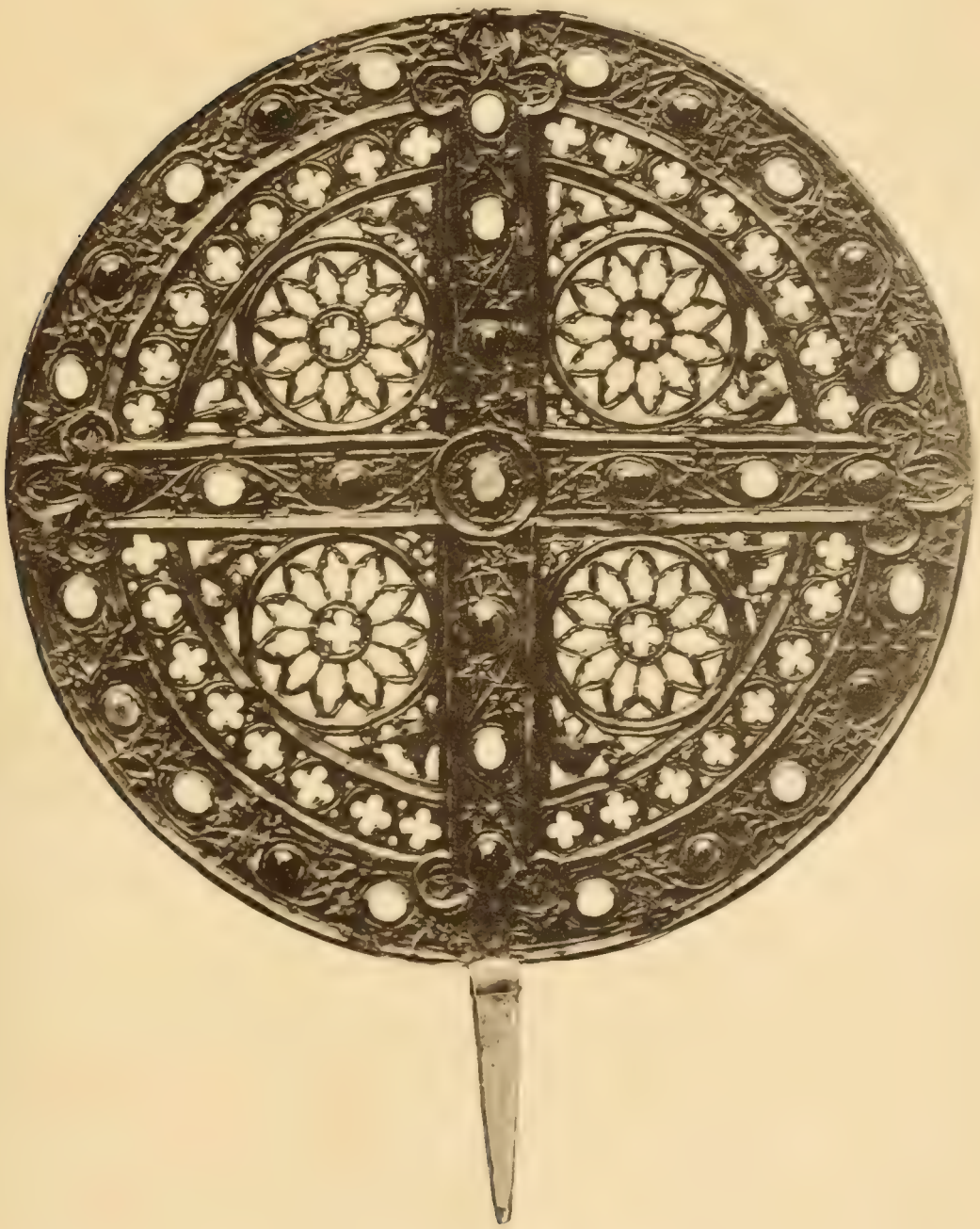
1. Voy. Cahier, *Nouv. mél. d'archéol.* Décoration d'églises, p. 277 et 278, fig. Le disque n° 3 est à peu près exactement rendu, bien que les motifs des secteurs y soient fort amaigris ; des nos 4 et 5, le P. Martin, suivant sa malheureuse facilité de dessinateur, a fait un composé hybride, entaché, à un moindre degré, du vice signalé dans la figure précédente. L'*invenit et fecit* du savant Jésuite est fiché dans une douille à nœud sphéroïdal. Je n'ai pas coutume de relever les *lapsus calami* de mes confrères en archéologie, trop de méfaits de ce genre étant à ma charge; le cas est différent lorsqu'il s'agit d'erreurs graphiques : on doit alors prémunir les intéressés. Le diamètre et le poids des disques m'ont été fournis par M. l'abbé Koch, vicaire de la Cathédrale d'Hildesheim.



Disque crucifère, XIIIe siècle.

(Cathédrale de Hildesheim.)

Photo. par Rondel & Lemercier, Imp.



Disque crucifère, fin du XIIIe siècle.

(Collection de M. Basilewsky.)

*Phototypie par Rosauro & Jouas, Paris.*

en quatre : chaque arc comporte deux bandeaux émaillés qu'interrompent trois cabochons ; des enroulements repercés, d'une rare élégance, occupent le champ des secteurs. La croix, aussi recouverte d'émaux polychromes, est ornée, au centre, d'un gros cristal haut serti, aux extrémités, de bossettes métalliques godronnées, que couronne un appendice évasé, chargé de quatrefeuilles. Revers absolument nu ; on n'y voit que les creux de la fonte, et aucun rivet ne signale les traces d'un revêtement perdu (1).

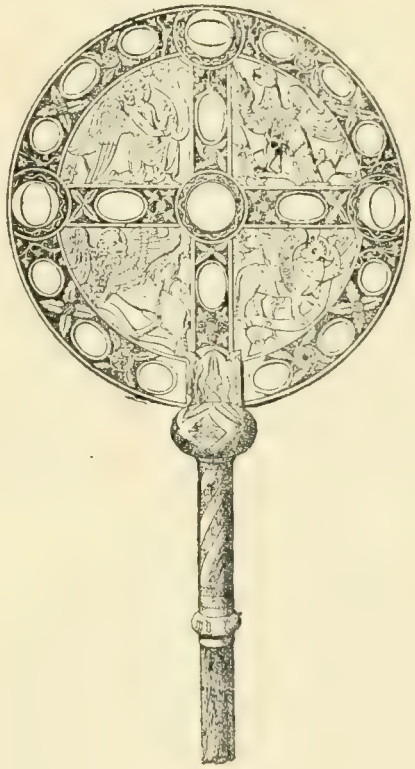
7° Un disque isolé ; diam. $0^m29$ ; poids, 0 kil. 550 gr.; fin du XIII^e siècle ; travail français ; collection Basilewsky. Le marchand en possédait un duplicata au moment de l'acquisition ; l'existence de la paire est donc établie avec certitude. Cuivre repoussé, ciselé, ajouré et doré, appliqué sur une lame du même métal, également repercée. Croix fleurdelisée et anneau de bordure comportant une guirlande de feuilles d'érable agrémentée de cabochons ; à l'ombilic, rosace sertissant une pierre. Chaque secteur inscrit une rose à onze pétales aigus et trilobés, rayonnant d'un quatrefeuilles central ; cette rose est reliée par un dragon aux trois angles du secteur, dont un bandeau de quatrefeuilles épouse intérieurement l'arc. Décor architectural emprunté au style ogival dit secondaire (2). V. la pl.

8° Deux disques appariés ; diam. $0^m38$ ; XIV^e-XV^e siècle ; travail français, ou exécuté sous une influence française ; Musée des Antiquités du Nord, à Copenhague. Cuivre laminé, doré, ajouré, ciselé, gravé, rehaussé de cabochons. La croix, rectiligne, et le cercle de bordure sont ornés de roses, de quatrefeuilles denticulés et de branches d'érable, en réserve sur fond guilloché. Le repercé des secteurs offre les symboles ailés des quatre Évangélistes. Une guirlande feuillagée serpente autour de la bâte des cabochons placés au centre, au sommet et aux extrémités des traverses de la croix.

1. Voy. *Magasin pittoresque*, t. LI, p. 80, fig. Je dois le cliché ci-joint à la bienveillance de MM. les administrateurs d'un recueil qui, circonstance rare, poursuit depuis un demi-siècle une carrière brillante et pleine encore d'avenir.

2. Darcel et Basilewsky, *Catal.* cité, p. 57, n° 149.

L'objet s'engage dans un bouquet d'acanthe issant d'un nœud sphéroïdal ($0^m08$ sur $0^m028$) chargé de feuilles et de croix grecques à pointes aiguës ; ce nœud, lui-même, amortit une douille rubanée, haute de $0^m176$ et munie d'une bague où on lit en lettres gothiques le millésime **MD XVIII**, certainement gravé après coup. Une longue hampe en bois complète le système (1).



Disque crucifère.
(Musée de Copenhague.)

Un savant danois, Holger Jacobi, qui publia, en 1696, notre paire de disques alors entrée au Musée Royal, désigne ainsi qu'il suit la planche où elle est figurée avec ses longs manches, en compagnie d'autres monuments fort curieux : *Ornamenta varia et antiquitates Absalonis Huide, quondam episcopi Röeskildensis et postea archiepiscopi Lundensis, quæ tabula XIII ordine sequenti representantur... Fig. V. Baculi duo, quorum extremitatibus laminæ latæ et rotundæ ex cu-*

1. Worsaae, *Nordiske oldsager*, p. 191, fig. 617.

*pro affixæ, figuras Evangelistarum quatuor exhibent* (1).

Le célèbre Absalon, ministre des rois de Danemark, Valdemar I et Canut VI, évêque de Roeskilde, puis archevêque de Lund, mort en 1201, inhumé dans l'église abbatiale de Soroë, n'eut certainement rien de commun avec les *baculi* de Copenhague qui lui sont postérieurs de deux siècles à peu près. Néanmoins, la brève notice de Jacobi prouve que ces objets, soustraits par la Réforme au trésor d'une cathédrale, furent employés dans la liturgie du Nord catholique, et probablement attribués aux plus hauts dignitaires du clergé.

II.

L'IDÉE, qui attribue les disques crucifères métalliques aux croix de consécration, a été mise en avant par Viollet-le-Duc. Dès une époque vraisemblablement très reculée, bien qu'elle reste indécise, l'évêque traçait avec le saint chrême, douze croix sur les murailles de l'église à consacrer (2). Plus tard, afin de perpétuer la mémoire des places ainsi empreintes de signes invisibles, on y sculpta ou peignit des croix diversement ornées, généralement inscrites dans un cercle : Viollet-le-Duc en reproduit quelques exemples (3). Vers le XIIIe siècle, les statues des douze Apôtres, tenant chacune en main un disque crucifère dénué de tout appendice caudal, furent substituées aux croix primitives, mais seulement, je crois, dans les édifices religieux de grande importance ; en effet, les anciens spécimens connus appartiennent à la Sainte-Chapelle (4) et au Dôme de Cologne. Cet usage se perpétua jusqu'à des temps assez voisins du nôtre ; je l'ai constaté en Belgique, en Allemagne et aussi en France, où l'on voit certaines églises décorées d'effigies apostoliques ayant pour attribut une croix stationnale à longue hampe : or, les dites effigies, qui datent à peine du XVIIe siècle, recouvrent les onctions épiscopales prescrites par le rituel. L'opinion de Viollet-le-Duc, présentée néanmoins sous une forme médiocrement absolue, n'obtenait pas dès 1861, l'approbation de M. le Dr G. Heider (1) ; malgré tout, nombre d'archéologues, entre autres M. Darcel et moi (2) se soumirent, faute de mieux, à l'autorité de l'illustre écrivain français. Un motif, aussi simple que concluant, m'a fait changer d'avis ; les croix de consécration ne sauraient être moins de douze, et jusqu'ici on n'a trouvé, de celles qui nous occupent, aucune série dépassant le chiffre deux.

L'hypothèse des croix stationnales n'est pas basée sur de meilleurs fondements; lancée un peu au hasard, elle tombe sous le coup d'objections sérieuses. D'abord le revers de cette spécialité montre toujours un riche décor en harmonie avec sa face ; au rebours, les disques fondus de la collection Seillière offrent une contre-partie à l'état brut, et la *rotula* de Kremsmünster doit être dans le même cas : une double ornementation n'existe guère que sur nos échantillons à aire pleine ou repercée à la scie. On porte une seule croix devant le Pape, une seule aussi devant l'archevêque comme marque de sa juridiction ; enfin une seule croix, non cerclée, précédait jadis le clergé paroissial, — elle le précède encore aujourd'hui, — aux processions tant solennelles qu'ordinaires (3). Il y a néanmoins des exceptions à la règle : en 1881, j'ai remarqué à Lourdes une cérémonie funèbre où le cercueil du mort arrivait derrière six ou huit croix à longue hampe, accostées de céroféraires. D'usage local sans doute, étrangers à la liturgie, les symboles pyrénéens n'ont absolument rien à démêler avec

1. Oligerus Jacobæus, *Museum regium*, p. 55, in fol., Copenhague. Outre les disques, figurent sur cette pl. XIII: une espèce de casque persan, à fanons lambrequins, qualifié de mitre ; une cassette sculptée ; une châsse limousine. Je crois que M. Worsaae, *ouv. cité*, a reproduit les deux derniers monuments, p. 156, fig. 555 et p. 140, fig. 528.

2. Martigny, *Dict. des antiquités chrét.*, 2e éd., p. 270.

3. *Dict. rais. de l'architecture française*, t. IV, p. 426 et 427.

4. *Ibid.*, t. I, p. 26, fig. 2.

1. *Die Rotula etc.*, ap. *Mittheil, etc.*, t. VI, p. 68.

2. *Catal. de la coll. Basilewsky*, art. cités. *Les Expositions rétrosp. en* 1880, p. 195.

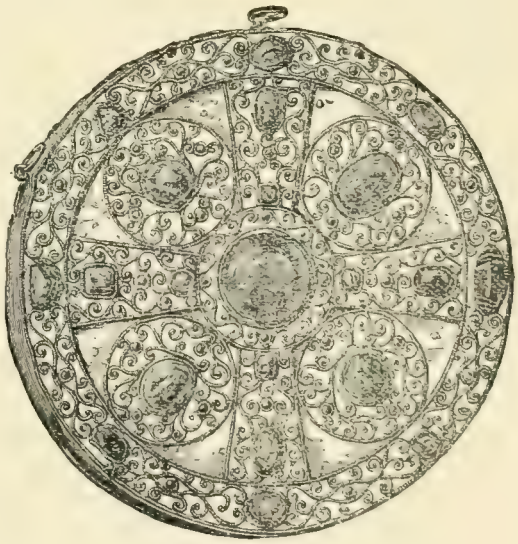
3. Voy. *Menologium Græcorum* (IXe siècle), t. I, p. 146 et 210; t. II, p. 137; pl. in-fol., Urbin, 1727. — Le P. Cahier regarde les disques d'Hildesheim comme des croix sans Christ. *Nouv. mél.*, loc. cit., p. 279.

nos disques symétriques, destinés cependant comme eux à être portés.

Le nom de crosse abbatiale *(Abbeds stav)* est appliqué par M. Worsaae aux exemplaires du Musée des Antiquités du Nord [1]. Il est assurément permis à un luthérien, si érudit qu'il puisse être, d'ignorer la forme et les dimensions des insignes catholiques ; jamais évêques ni abbés du moyen âge n'auraient consenti à traîner une véritable pelle de boulanger en guise de bâton pastoral. La provenance des objets excuserait déjà cette attribution erronée, à supposer que, dans une certaine mesure, elle ne trouvât pas de motifs ailleurs. Le trésor des chanoines réguliers de Saint-Augustin, à Klosterneubourg (Autriche), possède en effet une crosse d'ivoire peint, dont la volute tout à fait annulaire, sans aucune solution de continuité, encadre le groupe de la Salutation Angélique. Un arbre où perche une colombe (le Saint-Esprit), sépare les personnages ; la statuette de Dieu le Père, issant d'une gaîne feuillue, amortit l'ensemble ; au nœud, les quatre symboles évangélistiques ; à la douille accostée de deux figurines saillantes et couchées, des bouquets. Six crosses végétales courent sur la tranche de l'anneau dont le plat offre l'inscription *Ave Maria gracia plena* en onciale majuscule. Le monument, qui date de la fin du XII^e siècle ou des premières années du XIII^e, n'a pas d'analogue en Occident, si ce n'est à l'abbaye des Dames Bénédictines de Salzbourg [2].

Les promoteurs du classement de nos types parmi les reliquaires, auraient dû citer en première ligne le disque majeur d'Hildesheim ; ils ne se sont arrêtés qu'à deux termes comparatifs également discutables : j'y adjoindrai un troisième exemple, qui a été publié en Angleterre où on le conserve dans une collection privée.

La monstrance de l'empereur saint Henri, au musée de Louvre, n'a d'autre rapport direct avec la *Rotula* de Kremsmünster que son pied en calotte hémisphérique à trois pattes, orné de cartouches circulaires émaillés comportant des bustes de saints guerriers. La custode n'est pas arrondie, mais bien quadrilobée et boutonnée de cristal de roche ; ses plats offrent divers personnages, réservés sur champ bleu, accessoires polychromes, noms gravés proche des figures ; la hauteur totale du système, $0^{m}24$, est inférieure de $0^{m}04$ au diamètre de la moindre des pièces en litige : une assimilation quelconque de ce monument du XII^e siècle avec elles me semble impossible [1]. Le cas serait un peu différent pour le reliquaire, appartenant à S. S. le Lord baron Hastings, et désigné par erreur comme ayant été trouvé en creusant les fondations de la cathédrale de Saint-Paul, à Londres. Il s'agit d'une boîte plate et circulaire en argent (diam. $0^{m}15$). Sur la face un élégant réseau de filigranes dessine une croix pattée à branches égales, cantonnée de disques, le tout encadré d'une bordure de même travail. Ombilic, branches, disques, bordure, sont rehaussés de pierres cabochons.



Reliquaire-disque.
(Collection de S. S. Lord Hastings.)

Au revers, une croix niellée, avec la figure de saint Pierre ; une bordure, aussi

1. Loc. cit.

2. K. Weiss, *Der Schatz des regulirten Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg*, ap. *Mittheil, etc.*, t. VI, p. 273, pl. V, et fig. 13 à la p. 274 ; *Ibid.* t. XVIII, p. 192, pl. VIII. G. Heider, *Mittelalterliche Kunstdenkmale des Oesterreichischen Kaiserstaates*, pl.

1. Voy. Darcel, *Le reliquaire de l'empereur saint Henri*, ap. *Ann. archéol.*, t. XVIII, pp. 154 à 160, deux pl. — Grâce au labeur incessant d'un des plus zélés collaborateurs de la *Revue de l'Art chrétien* et de beaucoup d'autres

niellée ; ombilic, un cabochon en cristal de roche. Deux des secteurs portent les inscriptions concentriques :

✠ GORDIANI. EPIMACHI. CORBI(ni)ANI. DION(i)SII. PANTHALEONIS. MARTYRIS. CASSIANI. BALSAD (?).

Un troisième secteur est vide ; sur le dernier, un *graffito* presque indéchiffrable : *Hoc osculum renovatum est sub ... Cristofero Bonor... (?) abbate huius monasterii... Anno* 1558, 2 *maii.*

Autour du reliquaire, une double ligne de légendes :

✠ AN(n)O. D(omi)NI. MCCXLVII. FESTO. AP (osto)L(oru)M. PETERI. PAVLI. RENOVATA. E(st). H(ec). ROTA. ET. HEC. RELIQIE. I(n)EA. REDDITE.

D(e). VESTE. D(omi)NI. ANDREE. ET. BARTHOLOMEI. THOME. SYMON. IVDE. STEPH(an)I. M(artyris). AGNETI(s). MAVRICE. MARTINI. ✠

La pièce rappelle exactement nos objectifs: mais ici nulle trace de queue; trois annelets rivés à la tranche accusent un simple phylactère, destiné à être suspendu, et que l'on offrait à baiser aux fidèles, *osculum.* Autant qu'un cliché réduit permet d'en juger, le précieux joyau de Lord Hastings daterait du XII^e siècle environ, période indiquée d'ailleurs par un premier renouvellement des reliques en 1247 (1).

Je devrais en rester là et ne pas appuyer davantage sur un détail purement secondaire, mais d'autres intérêts se rattachent à notre *rota.* Au moment où chaque nationalité revendique énergiquement tout ce qui peut affirmer d'anciennes gloires, il me semble opportun de tenter la restitution, à son pays originel, d'une œuvre dont la valeur artistique est notoire. Cette tentative, je le crains, n'aboutit à aucun résultat positif, mais, si douteux qu'il soit, je l'offre néanmoins à titre de renseignement.

L'inventaire de la cathédrale de Saint-Paul, en 1298, signale un *paxillum* recouvert d'argent et contenant des reliques, mention trop vague pour motiver une attribution anglaise. Edmond Bonner occupa le siège épiscopal de Londres, de 1539 à 1569 ; mais ce prélat diplomate, d'abord soutien du schisme de Henri VIII, puis ardent champion du catholicisme sous Marie, n'a rien de commun avec notre Christophe qu'une analogie de nom patronymique. A supposer qu'il eût une famille — les uns le disent bâtard, les autres, fils d'un scieur de bois — Edmond Bonner, malgré l'ambition qui lui imposait de continuelles palinodies, aurait-il eu la possibilité réelle de pourvoir ses parents de riches bénéfices ? Les biens des abbayes, supprimées par Henri VIII et Édouard VI, avaient été dévolus tant à la couronne qu'à la noblesse : le domaine royal, en décembre 1555, rendit, il est vrai, au clergé un revenu de 60,000 livres sterling; quelques ordres monastiques furent même alors rétablis. Cet état de choses reposait sur des bases trop éphémères pour qu'un homme intelligent s'y laissât prendre. En mai 1558, quand un mal incurable minait déjà la reine,—elle mourut le 17 novembre— admettra-t-on que des dignitaires ecclésiastiques anglais aient procédé à une reconnaissance de reliques nullement indispensable ? Ils devaient, à cette époque grosse d'orages, songer plutôt à cacher leurs trésors liturgiques qu'à les mettre en évidence.

Avant de recevoir chez Lord Hastings l'étiquette Saint-Paul de Londres, notre *rota* appartenait à M. Georges Isaacs, et M. Pratt, marchand d'antiquités, qui la lui avait vendue, soupçonnait qu'elle sortait du trésor d'Aix-la-Chapelle. Sans être absolument juste, l'avis de M. Pratt me semble de nature à mériter considération, car il marque l'entrée de la route à suivre pour reconstituer un état civil perdu.

Je ne m'arrêterai pas au *de veste Domini*, ni aux reliques des Apôtres, du Protomartyr et de sainte Agnès. Gordien, Épimaque, Cassien, Balsad (Bassa, Balsem, je tais le Roi Mage Balthasar), ne me renseignent guère. D'autres noms sont plus caractéristiques. A Cologne, une église dédiée à saint Martin et une abbaye sous le vocable de

recueils du même genre, Mgr Barbier de Montault, on a maintenant un fil d'Ariane pour se guider dans le labyrinthe des *Annales* de Didron. La table dressée par l'érudit prélat satisfait toutes les exigences.

1. Voy. Sir Digby Corpett, *Art treasures of the Manchester exhibition; Journal of the British archæological association*, t. III. ; J. W. Mollett, *Illustrated dict. of words used in art and archæol.*, p. 139, fig. 312. — Notes fournies par M. A.-W. Franks, Directeur du *British Museum.*

saint Pantaléon ; le culte de saint Maurice florissait des Alpes à la Meuse ; les chanoines de Saint-Emmeran de Ratisbonne prétendaient avoir le corps d'un saint Denis, et la Collégiale d'Enger (Westphalie), fondée par Wittikind, eut également le titre de saint Denis [1]; enfin, saint Corbinianus était évêque de Freisingen, siège actuellement transféré à Munich.

Ces indices assez clairs ont de prime abord dirigé mes recherches vers l'Allemagne, patrie fort vraisemblable de l'abbé Christophe *Bonor* (?). M. le chanoine F. Schneider, de Mayence, m'a fait savoir que le nom *Bonor*, inconnu sur le Rhin, apparaissait fréquemment en Suisse, je me suis tourné de ce côté. La Suisse m'a répondu par l'organe d'un homme dont la réputation est européenne, M. le Dr F. X. Kraus, professeur à l'Université de Fribourg en Brisgau. Christophe Brunner fut abbé de Fischingen (Sainte-Ide, Thurgovie) de 1574 à 1594 ; le chroniqueur Christophe Silbereisen gouverna, de 1563 à 1594, le monastère de Wettingen (*Maris Stella*, Argovie) ; enfin, on trouve à Altenryf (Hauterive, Fribourg), de 1559 à 1563, un abbé nommé Jean Berner.

De ces trois personnages, un seul, le premier, remplirait à peu près les conditions exigées ; Christophe Brunner, de Fischingen, est bien séduisant. Néanmoins les dates interdisent son admission ; un écart de 16 ans (1558 à 1574) serait par trop considérable à une époque aussi voisine de nous que la seconde moité du XVIe siècle. A défaut de la Suisse, le R. P. Odilon, O. S. B., bibliothécaire de Saint-Boniface, à Munich, qui, à l'exemple de tous les membres des Ordres religieux voués aux lettres, met sa profonde érudition au service des travailleurs, et qui a bien voulu me venir en aide, relève, je crois, une piste bonne à suivre.

Des abbés allemands ou liégeois, vivant en 1558, il en est un marqué au nom de Christophe : Christophe, comte de Manderscheid, qui gouverna conjointement les deux monastères de Prum et de Stavelot, à partir de 1546 jusqu'au 28 août 1576. *Ditissimum spectatissimis reliquiis hoc archisterium* (Prum)..... *ut nihil de ingenti copia minarum particularum memoremus*, écrit Bucelin au sujet de ce personnage [1]. Il y a, objectera-t-on, une singulière distance entre Manderscheid et *Bonor... (Boner...)* que l'on n'a pu d'ailleurs lire exactement, ni même en entier ; mais la leçon *barone*, aurait pour le moins autant de certitude que *Bonor...* ; (or) *baron* est l'ancien titre par excellence de la haute noblesse, tandis que *comte*, *marquis*, *duc*, s'appliquaient originairement à des charges personnelles. Le second renouvellement des reliques, en 1558, eut lieu le 9 mai, jour de la fête de saint Denis, évêque de Vienne, en Dauphiné, et contemporain de saint Irénée [2]. Ce détail est insignifiant, je ne le rappelle que pour mémoire ; la cérémonie de 1247, au contraire, fournit un éclaircissement. On choisit, pour y procéder, l'anniversaire des saints Pierre et Paul, circonstance qui, jointe à l'effigie du Prince des Apôtres, ciselée derrière la *rota*, établit une forte présomption en faveur d'un culte spécial rendu à ce dernier dans le monastère possesseur de l'objet. A Prum, le patronage de saint Pierre n'arrivait qu'en seconde ligne — la sainte Vierge passait avant — tandis qu'à Stavelot il occupait le premier rang, saint Remacle venant naturellement après. Tout pesé, le reliquaire de Lord Hastings me semble réunir bien des chances pour sortir de l'abbaye de Stavelot ; elle a été indignement spoliée à la Révolution, mais quelques épaves ont surnagé, victorieuses du creuset et des iconoclastes ; je serais heureux d'en ajouter une à la liste, peu nombreuse hélas ! que la science a dressée. Puissent les inventaires manuscrits, qui sommeillent encore sous la poussière des dépôts d'archives, changer un jour mon hypothèse en certitude, et rendre définitivement à l'art mosan une œuvre qu'il sera fier de compter parmi ses plus élégantes productions.

1. Dom Bouquet, *Rec. des historiens de France*, t. IX, p. 62 et 102. *Les Expositions rétrop. en* 1880, p. 122 et 123. — Le corps de Ratisbonne pouvait fort bien être celui de saint Denis, 6e évêque de Vienne, en Dauphiné.

1. *Germania topo-chrono-stemmata-graphica sacra et profana*, t. II, p. 262. Voy. encore *Gall. Christ.*, t. III, col. 951, et XIII, 599.

2. *Acta SS. Maii*, t. II, p. 361.

Un beau reliquaire en vermeil, au trésor d'Aix-la-Chapelle, a été invoqué par la théorie que je cherche à combattre, et, avouons-le sans vergogne, l'aspect du morceau argumente puissamment en faveur de mes adversaires. Il m'a captivé aussi, mais à un point de vue contradictoire; j'ai fait exprès le voyage de la cité carolingienne pour constater personnellement la nature de cette monstrance insolite. J'y soupçonnais volontiers un disque crucifère transformé en hiérothèque après sa mise au rebut ; une opinion préconçue dut céder à l'évidence : le reliquaire d'Aix-la-Chapelle n'eut jamais d'autre usage que celui qu'il a maintenant. Imitation évidente, au XIV^e siècle, de la *rota* précitée du XII^e, la pièce allemande mesure $0^m32$ de diamètre. Un cercle, richement décoré de seize caissons ciselés et gemmés, dont quatre offrent les symboles évangélistiques émaillés, inscrit une croix pattée, cantonnée de médaillons où figurent, aussi en émail translucide sur relief, la Flagellation, le Crucifiement, la Descente de croix, la Résurrection. Le motif principal abrite, sous un cristal de roche, diverses reliques, tant de la Passion, que des Apôtres et du père de S. Jean-Baptiste : à l'ombilic, *de spongia Domini;* aux branches, *de ligno Domini, de capillis Sti Bartholomei, Dens Sti Thome apostoli, de osse Zachariæ presbyteris.* Le revers, en argent repoussé, montre un *Agnus Dei* émergeant de rinceaux de vigne entrelacés. Un piédestal quadrangulaire à moulures, amorti par un mascaron feuillu, dont les prolongements supérieurs épousent la tranche du disque à laquelle ils sont soudés, complète le système. Sur la face du pilier, un buste de la Justice. L'œuvre qui pourrait bien être d'origine mosane, me semble d'une parfaite homogénéité; la monstrance et son support ont été faits l'un pour l'autre; ce dernier n'est pas une rajoute après coup [1].

1. Voy. Bock, *Der Reliquienschatz des Liebfrauen-Munsters zu Aachen*, p. 7. fig. ; *Karl's des Grossen Pfalzkapelle*, part. II, p. 37, fig. XVII. Le piédestal a été rivé, au XV^e siècle peut-être, sur un soubassement oblong qui devait exiger des ornements latéraux ; quels furent-ils? Je l'ignore; mais on a récemment accosté le disque de deux burettes en forme d'anges. Ces figurines s'harmonisent très bien avec la pièce centrale, néanmoins il est bon de constater un assemblage fortuit.

Les deux reliquaires ci-dessus prouvent en effet que, aux mêmes époques, on a fabriqué parallèlement, et des hiérothèques rondes, et les rouelles isomorphes dont nous poursuivons l'usage indéterminé ; l'identité de genre n'est nullement établie. Nos rouelles ont une queue fichante, et, hormis la plus ancienne paire, inapte du reste à loger quoi que ce soit, leur surface est ajourée ; les hiérothèques, au contraire, boîte close ou capsules vitrées sur champ plein, manquent d'appendices propres à les fixer au bout d'une hampe. Les premières avaient, soit un long manche, soit une poignée pour les tenir en main ; les secondes étaient suspendues, ou elles paraient des gradins.

Les trois disques crucifères, en permanence dans le sanctuaire de la cathédrale d'Hildesheim, seraient favorables à l'opinion qui les consacre ornements d'autel, si cette permanence n'était pas relativement moderne, puisqu'elle ne date que de 1610 ; auparavant, on les employait ailleurs. Quant à l'application de nos *rotulæ* au décor des châsses, je crois nécessaire de m'y arrêter un instant.

Les anciens inventaires du trésor de la cathédrale de Saint-Maurice, à Angers, mentionnent les articles suivants comme annexes de la fierte de saint Maurille, fabriquée en 1239 sous l'épiscopat de Guillaume de Beaumont :

1297. — *Item, unum pomum argenti cum circulo qui est super de argento, et duo pinacula de argento, quod pomum et pinacula sunt super cassam beati Maurilii.*

1418. — *Item, unum pomum argenteum cum circulo et duo pinacula quæ ponuntur super cassam beati Maurillii* [1].

L'inventaire de 1418 copie, en l'abrégeant, celui de 1297. Les *duo pinacula* s'expliquent aisément ; deux épis ciselés, de la forme usitée au XIII^e siècle, qui amortissaient les pignons. Le *pomum argenteum cum circulo* offre, paraîtrait-il, matière à discussion. Doit-on y reconnaître, ainsi qu'on me l'a proposé, une *rotula* crucifère, arborée au

1. Louis de Farcy, *L'ancien trésor de la cathéd. d'Angers*, ap. *Revue de l'Art chrét.*, t. XXX, p. 192 et 195.

milieu du toît, entre des appendices latéraux de style analogue ? L'interprétation n'est pas admissible, le mot *pomum* ayant le sens précis d'objet sphérique ou sphéroïdal ; il s'agirait donc tout au plus d'un globe environné d'une zone libre, aplatie, quelque chose comme l'anneau de Saturne, système qui, posé de champ, rappellerait nos disques. Ne cherchons pas aussi loin ; à mon avis étayé par maints exemples, le *pomum* angevin était à coup sûr un sphéroïde ordinaire cerclé d'un équateur adhérent à sa surface. Concevrait-on d'ailleurs la possibilité d'une fierte écrasée sous trois ornements de $0^{m}24$ de diamètre au minimum ? Pour accepter semblable faîtage, il faudrait un véritable édifice, mesurant à peu près $6^{m}$ de long et $3^{m}$ de hauteur : je n'ai pas encore ouï dire qu'une châsse, même en cuivre doré, ait jamais atteint ces énormes dimensions.

Les diverses hypothèses, jusqu'ici présentées au lecteur, ont toutes subi des contradictions plus ou moins justes ; une dernière opinion reste à examiner : celle qui range le disque crucifère parmi les variétés du *flabellum* liturgique.

Un extrait de l'inventaire du Saint-Siège, en 1295, me semblait décider la question d'une manière affirmative, et je n'hésitai pas à le proclamer hautement dans ma courte notice du *Magasin pittoresque* (1). En 1881, M. Louis de Farcy, comparant certains articles des inventaires de la cathédrale d'Angers — articles repris sous le nom de *fabella (flabella)* — aux pièces originales d'Hildesheim, de MM. Basilewsky et Seillière, concluait déjà, sans que j'en eusse révélation, à l'identité absolue de ses *flabella* inventoriés et des ustensiles en litige. Alors, mon docte confrère s'exprimait ainsi : « Pour moi, les textes précédents enlèvent toute incertitude, et je n'hésite pas à voir dans ces disques émaillés des *flabella* ou *esmouchouers*, appareils à écarter les mouches du prêtre, pendant le saint Sacrifice (2). »

Un résultat commun, obtenu sans entente préalable, à des distances éloignées, mérite considération. Ma foi en lui demeure entière, aussi tiens-je pour fait acquis l'identité des disques métalliques et du *flabellum :* mais, depuis l'impression de son travail, des doutes sérieux ont assailli M. de Farcy, et il les a développés dans une longue lettre qui m'est récemment parvenue. D'autres pourraient partager ces doutes ; il importe donc de les dissiper en éclairant la question de toute la lumière désirable : tel est le but que je m'efforcerai d'atteindre. Je n'y réussirai — à supposer une réussite — qu'en faisant passer, sous les yeux du lecteur, les divers noms du *flabellum*, son histoire, ses vicissitudes laïques et liturgiques. Le terrain est vaste ; il s'étend à l'Italie, à la France, à l'Espagne, aux contrées germaniques et scandinaves, à Constantinople, à Moscou, à l'Arménie. Les recherches auxquelles je me suis livré, et que je ne cesse de poursuivre encore, me vaudront-elles une absolution au moins relative ?

## III.

LES anciens documents offrent çà et là un certain nombre de termes qui, pris dans leur acception vulgaire, auraient des significations distinctes, mais qui, employés d'une manière spéciale, expriment tous l'idée d'un ustensile destiné à chasser les mouches, à tempérer la chaleur, ou à se garantir du soleil. Ces termes ne s'appliquent pas seulement à des objets voués au même usage, bien que de formes et de matières différentes ; ils désignent encore, à l'occasion, de petits meubles d'un tout autre genre que les précédents, et n'ayant avec eux qu'une simple analogie d'aspect.

Passer du catalogue à la terminologie, c'est tomber de Charybde en Scylla ; il faut pourtant se résoudre à le faire si l'on veut préciser exactement le sens des mots avant de les introduire dans la pratique.

FLAVELLUM.—En 837, un noble seigneur du Hainaut, qualifié de *comes perillustris* et de duc de Frioul, Éverard, fondateur de l'abbaye de Cysoing, depuis canonisé, lègue à son fils aîné une partie d'un riche mobilier liturgique, où figure : *Flavellum argenteum*

1. Loc. cit. — Le document m'avait été transmis par M. Émile Molinier, attaché aux Musées du Louvre ; ce jeune érudit publie, à l'heure présente, l'inventaire entier.
2. Loc cit., ap. *Revue de l'Art. chrét.*, t. XXXII, p. 189.

*unum*(1). Malgré la substitution du *v* au *b*, un chasse-mouche de métal est ici clairement désigné.

Flabellum. — Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Riquier, fin du XIe siècle: *Flabellum argenteum I* (2). — Inventaire de Salisbury, 1214 : *Ij flabella de surto* (?) *et pergameno.* — Inventaire de Rochester, 1346 : *Unum flabellum de serico, cum virga eburnea.* — Inventaire d'Yorck, 1395 : *Manubrium flabelli argenteum deauratum ..... cum ymagine episcopi in fine enamedly, pondS V unc* (3). Ce dernier article, don du trésorier capitulaire John Newton, qui rédigea le document, devait être le débris d'un ustensile hors d'usage. Un manche de vermeil, historié au bout d'une effigie épiscopale en émail, pourrait avoir supporté un objet de parchemin ou de soie, mais sa matière et son poids l'annexeraient plutôt à un disque métallique.

Ventilabrum. — Gérard de Florennes, évêque de Cambrai (1012-1048), *cruces aureas cum ventilabris æque aureis renovavit* (4). — Inventaire de Saint-Aubain de Namur, 1218 : *Duo ventilabra argentea.* Un inventaire de la même cathédrale, en 1572, nous renseigne quant à la forme, au décor et aux dimensions de ces ustensiles: *Duo orbes argentei deaurati, latitudinis quisque pedis unius* (0m 32 ou 0m 29 environ, à choisir entre les mesures française et allemande), *insigniti singuli lapillis pellucidis quinis* (5). Les cinq pierres impliquent une croix. — Continuateur de l'histoire des évêques de Verdun : *Duo ventilabra.* — Inventaire de l'église d'Amiens, vers 1258 : *Ventilabrum factum de serico et auro, ad repellendum muscas et immunda,* don du chanoine Pierre d'Eu, neveu de l'évêque Geoffroy (6). Inventaire de Boniface VIII, 1295 : n° 363, *Item, unum ventilabrum totum de argento, cum baculo de argento laborato ad vites et folia ; pond. VII m. et VI unc.* (environ 1 kil. 880 gr. ; on remarquera ce poids). — n° 364, *Item unum aliud ventilabrum de carta* (vélin) *cum cassagna* (monture) *intra de auro, cum manubrio ad caput leonis et duo poma* (nœuds) *de auro esmaltata et unus catulus* (*capulus*, pommeau) ; *pond.* (1). Littéralement, *ventilabrum*, θρίναξ, πτύον, signifie la fourche ou la pelle qui servait au nettoyage du grain (2) ; le long manche, la forme et l'emploi de tels ustensiles motivent parfaitement une assimilation au *flabellum.*

Cherubinus, rotula. — Inventaire de Boniface VIII. Esmalta : n° 681, *Item, duo esmalta magna rotunda que vocantur cherubini, cum pomellis rotundis de argento circa ipsa ; pondus X m et IIII unc.* (2 kil. 560 gr., moitié, 1 kil. 280 gr.). — N° 682, *Item, duos canulos de argento cum pomis, ad portandum ipsos cherubinos ; pondus II m. et V unc.* (0 kil. 638 gr.). Le poids total de chaque système atteignait donc 1 kilog. 600 gr. — N° 683, *Item due rotule magne cum XLII esmaltis in auro ; pond. II m.* (0 kil. 488 gr., moitié 244 gr.) (3). L'identité usuelle de ces deux pièces et du *ventilabrum* n° 363 repris au même inventaire me semble évidente ; on les a rangés dans des catégories séparées, vu que le dernier était en métal pur, tandis que l'émail dominait sur les autres. Le ῥιπίδιον (*flabellum* liturgique des Orientaux) offre généralement l'image d'un chérubin hexaptère ; d'anciennes miniatures byzantines nous montreront incessamment des ῥιπίδια pommetés, fort proches parents des nos 681 et 683. Le poids considérable des *esmalta magna* accuse un excipient de cuivre doré ; ils devaient être d'origine allemande, et analogues aux disques émaillés de M. Ba-

1. Aubert Le Mire, *Diplomata Belgica*, éd. Foppens, t. I, p. 21, col. 1.

2. Hariulfe, *Chron. Centulense*, ap. d'Achéry, *Spicilegium*, t. II, p. 310, in-fol., 1723.

3. Texier, *Dict. d'orfèvrerie chrét.*, col 713 et 714.

4. Balderic, *Chronique d'Arras et de Cambrai*, éd. Le Glay, p. 309. Les *Ventilabra* d'or ou dorés, que renouvela Gérard, appartenaient à sa cathédrale.

5. *Ann. de la Soc. archéol. de Namur*, t. IX, p. 408. *Le Beffroi*, t. III, p. 130 et 136. L'inventaire de 1218 a encore paru dans plusieurs recueils belges et allemands, mais les notes savantes, dont M. Weale a enrichi l'édition du *Beffroi*, la rendent bien préférable aux autres.

6. Du Cange, *Gloss.*, v° Ventilabrum.

1. Bibl. nation., ms. lat. n° 5180, publié par M. Ém. Molinier, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. XLIII, p. 635. Je pense que *cassagna (cassa, cassetta)* signifie ici les deux volets entre lesquels on repliait l'éventail et qui par conséquent, en occupaient le milieu, *intra.*

2. Voy. S. Matthieu, III, 12 ; S. Luc, III, 17 ; S. Eucher, *Formularum spirit. intelligentiæ lib.*, c. 4 ; Rich, *Dict. des antiq.*, Ventilabrum, Vannus.

3. Ms. cité, fol. 77 v°.

silewsky ou de M. le baron Seillière. Quant aux *rotulæ*, je les soupçonnerais plus anciennes et probablement fabriquées à Constantinople ; du moins, leurs émaux d'applique, cloisonnés sur or, sont-ils marqués à l'estampille industrielle byzantine.

FABELLUM, PHILACIA ROTUNDA, DYADEMA. — Inventaires d'Angers, 1255 : *Item duo fabella argentea deaurata, cum lapidibus et baculis argenteis.* — 1286 : *Item, duæ philaciæ rotondæ de argento cum baculis coopertis de argento.* — 1421 : *Item unum dyadema per modum patenæ in qua sunt XXVIII lapides. Item aliud dyadema fractum in quo sunt IX lapides, et vocatur dyadema Vetus Testamentum.*—1495 : *Item, quoddam dyadema cum baculo argenteo, et in eo quadam crux figuratur, et circulus ille in modum dyadematis* (1).

Les pièces, mentionnées dans les quatre inventaires ci-dessus,sont une seule et même paire d'objets, repris sous des termes différents, avec des variantes de détail caractéristiques : des rouelles d'argent façonné et réhaussé de pierreries, rouelles que l'on fichait sur des hampes plaquées de métal. En 1255, nos monuments, encore d'usage, reçoivent leur véritable nom, *flabella—fabella* par erreur de copie. En 1286, ces *flabella* s'appellent *philaciæ rotundæ ;* déjà leur emploi originel commence à se perdre de vue. L'inventaire de 1421 écrit *dyadema* suivi de la glose *in modum patenæ*, variante explicite du précédent qualificatif *rotundum*, et impliquant en outre une surface pleine et non ajourée ; la rédaction de 1495 dénonce un cercle de bordure : *Et circulus ille in modum dyadematis.* Au premier quart du XVe siècle, le *flabellum* était totalement oublié, et, à la fin de cette période, l'un des exemplaires angevins de l'ustensile liturgique, hors de service dès 1421, avait pris la route du creuset. Les motifs qui déterminèrent un changement de nom peuvent facilement s'expliquer ; ils furent basés sur des analogies de formes.

*Philacia*, mot omis par Du Cange, est l'équivalent de *phylacteria, philateria, filaterium*, synonymes de reliquaire en général, ou d'*encolpium*, soit stauromorphe, soit marqué d'une croix (1). Les reliquaires discoïdes de Lord Hastings et d'Aix-la-Chapelle ont été décrits plus haut ; j'en produirai d'autres exemples au sujet du *diadema (philacia rotunda*, couronne*)*. Le testament d'un abbé limousin, saint Aredius (Yrieix), mort vers la fin du VIe siècle, inventorie une couronne d'argent doré, rehaussée de pierreries et abritant des reliques : *Habens corona illa in se pendentia folia ex auro et gemmis facta numero octo ; et in illa cruces similes factæ duæ et mimitatæ* (sigillées); *gemma grande circumcirca auro, et subtus crucicula ex auro et gemmulenas octo* (2). J'avais d'abord rangé le joyau limousin dans la classe d'*ex voto* tels que les admirables couronnes visigothes de Guarrazar, et cette attribution a été récemment lancée à toute vapeur (3). La *corona* de S. Aredius ne serait-elle pas au contraire un disque chargé de deux capsules cruciformes émergeant de feuillages mobiles ; au bas de la circonférence, une croisette pendeloque ? Je ne sais trop maintenant à quelle opinion m'arrêter. On connaît plusieurs reliquaires en forme d'insigne royal : un des clous, qui fixèrent le Christ sur la croix, double à l'intérieur la *Couronne de fer* d'Italie; une couronne royale fleurdelisée, jadis aux Dominicains

1. L. de Farcy, *ouv. cité*, ap. *Revue de l'art chrét.*, t. XXXII, p. 188 et sq.

1. *Phylatteria* est vasculum de argento, vel auro, vel crystallo, vel ebore et ejusmodi, in quo sanctorum cineres vel reliquiæ reconduntur. Durand, *Ration. divin. officiorum*, I, 3.— Adulowaldo regi transmittere *filateria* curavimus, id est, crucem cum ligno Sanctæ Crucis. Saint Grégoire le Grand, *Epistol.* lib. XII, 7. — Fecit igitur illam (redditionem) cum quodam pulcro *filaterio*, scilicet cruce argentea, in quo sanctorum reliquiæ continebantur. Richard Prieur d'Haugstown, *De episc. Hagustald.*, c. 9. — Hebdomadarius vero Missæ portabit crucem cum duabus *filateriis*, et venient processionaliter per navem monasterii. *Ordinarium festorum sanctorum*, ap. Dom Bouillart, *Hist. de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prez*, pièces justif., p. CLXVI, col. 2. Une note marginale de l'auteur traduit *filateria* par « rubans de soie, de fil ou de *padoüe*, assez larges pour aider à porter la croix »; alors, comment deux, lorsqu'un seul aurait suffi? Je pense que *filateria* désigne ici les capsules à reliques mises au recto et au verso de l'objet que le célébrant tenait en mains. Toutefois, aux processions dominicales de la cathédrale d'Amiens, chaque membre du chapitre porte actuellement en sautoir un petit reliquaire suspendu à l'aide d'un cordon.

2. *Opera S. Gregorio Turonensi attrib.*, col. 1147, n° 1313, éd. Migne.

3. *Bulletin de la Soc. archéol. de Brive*, t.V, p.159, 1883.

de Liége, aujourd'hui échouée à Dresde, est cerclée de *loculi* rectangulaires vitrés, abritant diverses reliques, plus, au front, des parcelles de l'instrument du Salut incluses dans une capsule façonnée en croix à double traverse; des objets similaires existaient chez les Mathurins du quartier Saint-Jacques, à Paris, et au trésor de Namur : *corona quedam regia deaurata, seu aurea, cui sunt inserte spine corone Domini nostri Jesu-Christi.* D'autre part, les *ex-voto* de Guarrazar et de Monza, qui ne sont nullement des hiérothèques, offrent des croix suspendues à l'intérieur, non *subtus* (1). Au demeurant, *adhuc sub judice lis est.* Parmi les legs de saint Everard, legs déjà cités, figure : *Coronam unam cum ligno Domini* (2). Le trésor de Saint-Pierre du Vatican possédait : *Reliquiarium rotundum de argento cum reliquiis, videlicet beati Andree et Egidii. — Unum vas rotundum de argento, album sine reliquiis, cum una capsetta etiam de argento, in quo erat caput sancti Sebastiani. — Multe reliquie sanctorum involute in sindone nigro deaurato, que sunt posite in quodam scrineo rotundo, cum armis pape Alexandri* (3). On voyait jadis à l'abbaye de Saint-Germain-des Prés, une monstrance de cuivre doré, renfermant une Sainte Épine dans un tube compris entre deux cristaux lenticulaires cerclés de métal ; en outre, un tableau carré inscrivant un disque que deux diamètres partagent en quatre secteurs égaux (4). Les custodes arrondies ne manquaient pas au *sacrarium* de Saint-Denys. Parmi elles : le reliquaire de saint Placide (1440) ; un *encolpium* d'argent ; diverses icones ; le *clipeus* annexé au chef de l'apôtre des Gaules (1). De l'existence d'hiérothèques circulaires, il ne faut pas néanmoins conclure que, à l'instar du grand disque d'Hildesheim, les *flabella* d'Angers aient été transformés en monstrances ; l'inventaire aurait parlé des reliques, et il a gardé le silence. D'ailleurs *corona*, chez les anciens liturgistes, signifiait encore nimbe, c'est-à-dire plaque ronde ornant la tête du Christ et des bienheureux. Écoutons Honorius d'Autun : *Lumina, quæ circa capita sanctorum in ecclesia in modum circuli depinguntur, designant quod lumine æterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione, ut scuto, nunc muniuntur* (2). Verrons-nous alors autre chose qu'un nimbe historié — ou un *flabellum* (?) d'espèce inconnue — dans la précieuse couronne d'ivoire donnée par Boniface VIII à la Basilique Vaticane? *Item unam coronam de ebure cum duodecim ystoriis Novi Testamenti valde pretiosam* (3). Tout compté, la ressemblance extérieure d'ustensiles, si bien hors d'usage que leur nom même était oublié, avec les custodes circulaires et les nimbes, me paraît seule avoir décidé la rédaction des trois derniers inventaires angevins.

Détail très important à relever : le *flabellum*, déjà brisé en 1421 et disparu en 1495, est désigné sous le nom de *Vetus Testamentum* ; son pendant, où figurait une croix, représentait donc la Loi Nouvelle. On peut conclure de là—je l'ai fait plus haut — que la *rotula* de Kremsmünster, ornée de sujets évangéliques, s'appariait à un autre disque qui symbolisait l'Ancienne Loi : la mystique Allemagne aurait-elle agi différemment au XIIe siècle? Le XIVe,

1. Voy. F. de Lasteyrie, *Descript. du trésor de Guarrazar*; J. A. de Los Rios, *Las coronas visigodas de Guarrazar*, Madrid, 1861 ; Bock, *Die kleinodien des heil-roemischen Reiches*, pl. XXXIII, XXXIV, XXXVI, XXXVII ; Montfaucon, *Monuments de la monarchie franç.*, t. II, pl. 26 ; Jules Helbig, *Les reliques et les reliquaires etc. du couvent des Dominicains de Liège*, pl. IV, ap. *Mém. de l'Acad. royale de Belgique*, rec. des savants étrangers, t. XLIV, 1881 ; les *Historiens* de la ville de Paris et de l'ordre des Trinitaires. *Le Beffroi*, loc. cit., p. 134, Invent. de 1572.

2. *Diplomata Belg.*, t. I, p. 21.

3. Voy. Eug. Müntz et A. L. Frothingham jun., *Il tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano*, Invent. de la Sacristie, 1436, p. 53, 58, 59 ; Rome, 1883. — Le pape, ici désigné sans chiffre de rappel à la suite de son nom, doit être Alexandre V (1409-1410).

4. Voy. Dom Bouillart, *ouv. cité*, pl. 18, G, p. 314 ; pl. 20, G, p. 316.

1. Félibien, *Hist. de l'abb. roy. de Saint-Denys*, pl. I, Q, p. 538 ; pl. II, V, p. 539 ; pl. III, A, D, T, p. 540, 541 ; pl. IV, V, p. 543. L'inventaire namurois de 1572 mentionne diverses custodes circulaires ou ovales, entre autres : Scutum unum argenteum deauratum forme ovalis et oblonge, a fronte insignitum imagine divi Laurentii martyris, a tergo habens unum ex ossibus ejusdem divi annexum. *Le Beffroi*, loc. cit., p. 134, 135, 136. Le dépouillement des Inventaires inédits ou publiés multiplierait les exemples.

2. *Gemma animæ*, l. I, c. 133, De corona in ecclesia.

3. Müntz et Frothingham, *ouv. cité*, p. 12,

moins raffiné, ne visa pas si loin ; il s'est borné, en Danemark, à reproduire un duplicata des emblèmes caractéristiques de nos quatre écrivains sacrés : l'explication de cette particularité viendra en son lieu.

FLAGELLUM. — Inventaire d'Isabelle de France, reine d'Angleterre, 1359: *De capella. Duo flagella pro muscis fugandis* (1).

MUSCARIUM. — Saint Jérôme remercie Marcella de quelques petits présents : *Quod autem et matronis offertis muscaria, parva parvis animalibus eventilandis* (2).

MUSCATORIUM. — Inventaire de Saint-Paul de Londres, 1295 : *Unum muscatorium de pennis pavonum* (3).

MUSCIFUGIUM. — Inventaire de la Chapelle de Guillaume d'Exeter, abbé de Bury-Saint-Edmunds, 1429 : *I muscifugium de pecok, (peacock*, paon) (4).

MUSCO. — Inventaire de Saint-Pierre du Vatican, 1361 : *Item, tres muscon*(es) *ad pellendas muscas diversimode laborati* (5).

ESMOUCHOUER. — Inventaire de Mahaut, comtesse d'Artois, 1316 : *Un esmouchouer à tout le manche d'argent.* — Inventaire de la royne Clémence de Hongrie, femme de Louis X, 1328 : *Un esmouchouer de soye broudé* (6). — Inventaire de Charles V, 1380 : *Un esmouchouer rond, qui se ploye, en yvoire, aux armes de France et de Navarre, à un manche d'ybenus. — Trois bannières ou esmouchoers de cuir ouvré dont les deux ont les manches d'argent dorez. — Deux bannières de France, pour esmoucher le roi quand il est à table, semées de fleurs de lis brodées de perles* (7). — Compte du testament de la reyne Jehanne d'Evreux, veuve de Charles IV, 1372 : *Un esmouchouer de drap d'or, à fleurs de lis, escartelé des armes de France et de Navarre, à ung baston d'yvoire et de geste* (8).

1. Texier, *Dict. cité*, col. 714.
2. *Epist.* XX, ap *Opera omnia*, t. I, p. 54; in-fol., Anvers, 1578.
3. Du Cange, *Gloss.*, v° MUSCATORIUM.
4. Texier, loc. cit.
5. Müntz et Frothingham, *ouv. cité*, p. 50.
6. Texier, loc. cit.
7. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier franç.*, t. II, p. 103. Texier, loc. cit.
8. Texier, loc. cit.

FLABELLUS. — Variante de *flabellum* employée par l'auteur de la *Vie de S. Fulgence*, évêque de Ruspæ, en Byzacène, au VIe siècle (1).

FABELLA. — Au féminin: *Fabella seu orata una.* — Inventaire du trésor de Monza, 1353 (2).

ASTÉRISQUE. — Je mentionne le document qui suit, mais en l'environnant d'une certaine réserve. « La chapelle dont nous nous occupons (chapelle du *Vénérable* ou du *Corpus Domini*), avait une argenterie particulière, grâce aux donations et aux legs des membres du Chapitre. Hubert des Ursins lui légua deux *astérisques* en or pur, l'un orné de saphirs, l'autre, de diamants et d'émeraudes (3). »

L'historien local auquel ces lignes sont empruntées n'a pas jugé à propos d'indiquer la source où il avait puisé. Une telle négligence est d'autant plus fâcheuse, que M. le comte X. Van den Steen de Jehay a évidemment pris son renseignement dans une pièce manuscrite relative aux chapelles de l'ancienne cathédrale de Liége; un genre de textes dont l'archéologie se montre trop friande pour que l'on omette de les signaler au besoin. Il m'est pénible de l'avouer, les recherches tentées jusqu'ici aux archives de Liége, afin d'éclaircir la question, restent infructueuses. Au XIVe siècle, trois membres de la famille des Ursins, Raynald, Ange et Matthieu, figurèrent parmi les membres de l'insigne chapitre ; quant à Hubert, on n'a encore pu le retrouver, et l'époque où il vivait demeure inconnue. En face d'un voile si difficile à soulever, l'hypothèse est mon seul recours ; faute de mieux, le lecteur voudra bien s'en contenter.

Les *astérisques* légués par le chanoine Hubert des Ursins à la chapelle du *Corpus Domini* de Saint-Lambert, ne sauraient avoir rien de commun avec l'ustensile liturgique du même nom, ustensile employé chez les Orientaux et qui n'a jamais pénétré dans l'Église latine. « L'*astérisque*, dit Mar-

1. *Acta SS. Januar.*, t. I, p. 38.
2. Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. II, CLXXXVII, p. 164.
3. Van den Steen de Jehay. *La Cathédrale de Saint-Lambert, à Liége*, p. 192 ; in fol., Liége, 1880.

tigny, est une espèce d'étoile d'or ou d'un tout autre métal précieux, composée de deux tiges pliées en arc, croisées et surmontées d'une petite croix. On place cet ustensile sacré sur la patène pour couvrir les hosties et tenir le voile soulevé, de sorte qu'il ne touche pas les Saintes Espèces » (1). J'ai vu plusieurs représentations de l'*astérisque* grec ; son type est aussi simple que vulgaire ; les quatre extrémités de la croix qu'il détermine sont repliées de manière à former des pieds ; le métal, uni, ne comporte aucun décor ciselé ou gemmé. A quoi bon, d'ailleurs, charger d'ornements un objet toujours invisible sur l'autel ; il suffit que la matière en soit précieuse puisqu'il recouvre immédiatement les Saintes Espèces. Nous avons donc de fortes présomptions pour admettre que les *astérisques* liégeois étaient des *flabella* rayonnants, d'un type spécial; M. Westwood, *Anglo-saxon and Irish manuscr.*, en reproduit un exemple d'après un *Évangéliaire* de Trèves : il en sera question plus loin. Je soupçonnerais encore volontiers une erreur d'appréciation chez l'écrivain anonyme mis à contribution par M. Van den Steen de Jehay : jadis les *racontars* de sacristie abusaient de la crédulité du visiteur, et, malgré la science moderne, certains *clichés* persistent aujourd'hui dans les *Guides*. *L'or pur* du chanoine Hubert des Ursins n'aurait-il pas été de l'argent doré ; au lieu de saphirs, émeraudes, diamants, ne devrait-on pas lire cristal de roche et verroterie ? On comprendrait alors des objets analogues d'aspect au grand disque crucifère d'Hildesheim, moins le cercle de bordure.

Les types de *flabella* métalliques ou de leurs synonymes, énumérés dans les documents ci-dessus, du IXe siècle au XIIIe, se décomposent ainsi qu'il suit :

Or, 2 (non compris les *astérisques* de Liége, dont la date reste indécise);

Argent, 5 ;

Cuivre émaillé, 1.

Ces types sont appariés en majorité ; souvent le texte mentionne leur forme discoïde, leur décor, leurs hampes, leur poids et même à l'occasion leur diamètre. Ici les objets décrits s'accordent trop bien avec nos monuments originaux pour que leur identité relative ne soit pas admise. Comment des ustensiles susceptibles d'une agitation fréquente ont-ils été fabriqués avec des matières lourdes ? Pourquoi ont-ils servi à la plupart des usages qu'on leur attribue aujourd'hui, usages dont j'ai nié l'existence originelle, mais qui se produisirent à coup sûr en des temps postérieurs ? Le lecteur sans doute a déjà pressenti ma solution des problèmes en instance ; qu'importe : l'étude entreprise sera poussée jusqu'au bout.

(*A suivre.*) CH. DE LINAS.

1. *Dictionnaire des ant. chrét.*, nouv. édit., p. 62, fig. Goar, *Euchol. Græc.* p. 117, fig. *Cérém. rel. de tous les peuples*, t. III. pl. I. fig. B.

# Bulletin de la Société de Saint-Jean.

3me Série. — No 3. Juillet 1883.


SOMMAIRE : Procès-verbaux. — Raphaël et les Pré-Raphaëlistes (Lettre au baron d'Avril) par le Comte de Grimoüard de St-Laurent.

## Procès-verbaux des Séances.

(Extraits).

Séance du 26 février 1883. — M. DESCOTTES fait hommage, de la part de l'auteur, d'une photographie représentant le *CHRIST au tombeau*, sculpture de notre confrère M. DE VASSELOT qui a obtenu une deuxième médaille d'or, à l'un des derniers salons.

M. MOUROUX rend compte de l'impression que M. MICHEL et lui ont rapportée de leur visite au Palais de l'Industrie, où est exposé le *CHRIST au tombeau* de M. DE VASSELOT. Leur impression a été très favorable, elle peut se résumer en ces termes : « Ce CHRIST est en bronze : les draperies et le double socle en marbre noir ajoutent à la noblesse de l'ensemble. La construction et le modelé de cette sculpture sont très bons. Le caractère de la tête est élevé et pur. C'est une œuvre excellente qui doit trouver place dans le calvaire ou dans la crypte d'une église. Cette œuvre admise à l'Exposition internationale des Pays-Bas fera certainement honneur à la sculpture française.

M. L'ABBE GILLET donne lecture d'un article du *Courrier de Bruxelles* du 9 janvier 1883 qui contient une intéressante étude de M. ERNEST HELLO sur la vie et les œuvres de notre confrère M. LAVERDANT.

M. LE DUC de BRISSAC propose à la réunion d'arrêter le programme des questions d'art chrétien qui doivent être traitées à l'Assemblée des catholiques.

M. LE PRESIDENT indique les deux questions suivantes : 1° Les Maîtrises et l'Enseignement du Plain-chant. 2° La Mosaïque dans la décoration des édifices religieux. Ces deux questions sont adoptées.

Séance du 5 mars. — M. LE PRESIDENT rend compte des travaux de la commission qui a été chargée d'organiser une audition des chants liturgiques. On s'est arrêté aux résolutions suivantes : l'audition aura lieu dans une église ; elle comprendra non un office complet, mais un choix de morceaux détachés propres à donner une idée des différents genres ; les répétitions et l'exécution seront dirigées par notre confrère M. LUCIEN MICHELOT.

M. DESSUS demande que les voix d'hommes soient empruntées au personnel ecclésiastique.

M. LE PRESIDENT donne lecture d'une lettre de M. le comte DE GRIMOUARD DE ST LAURENT et du travail qui l'accompagne. C'est une étude du plus haut intérêt sur Raphaël considéré comme peintre chrétien. La réunion émet le vœu, à l'unanimité, que cette étude soit insérée dans l'une des premières livraisons de la *Revue*.

Séance du 12 mars. — M. LAVERDANT rappelle que l'Église célèbre ce jour la fête de St Grégoire-le-Grand. Son traité de la Symbolique ne peut être ignoré de quiconque s'occupe d'art chrétien. Aussi il serait grandement à souhaiter qu'une traduction en fût donnée. Dans le même ordre d'idées, on doit recommander les ouvrages de Mgr de la Bouillerie, de Mgr Landriot, et surtout le *De re symbolica* de Dom Pitra qui atteste une profonde érudition.

Séance du 2 avril. — LE R. P. MARTINOV, annonce son départ pour Rome. Appelé par Léon XIII, il va faire partie de la commission chargée de la révision des livres liturgiques de l'Église grecque unie. La réunion exprime le regret que lui cause ce départ. Notre dévoué collaborateur assure que de loin comme de près, il ne cessera de s'intéresser à nos travaux.

Avant de se retirer, il met sous les yeux des confrères, un précieux album photographique du Trésor de la cathédrale de Gran (en Hongrie) ; ce trésor avait été décrit par le R. Père dans la *Revue de l'Art chrétien*

La réunion revient sur l'audition de Plain-chant projetée.

M. LE PRESIDENT recommande l'entente et au besoin le sacrifice de certaines préférences, sous peine peut-être de faire échouer le projet.

M. DESSUS croit absolument indispensable de prendre les exécutants dans le personnel ecclésiastique.

Plusieurs confrères répondent que les occupations du S. Ministère absorbant les uns, et les règlements du séminaire retenant les autres, c'est aller au-devant de difficultés peut-être insurmontables. Au surplus des démarches ont été faites qui n'ont point abouti. Aller au delà serait aux yeux de beaucoup tenter une pression aussi peu respectueuse vis-à-vis du clergé que peu conciliable avec la dignité de notre Société.

M. L'ABBE GILLET pense que les exigences absolues et les opinions extrêmes de quelques-uns entravent les efforts de la Société plutôt qu'ils ne les secondent. Leurs exagérations arrêtent les meilleurs et éloignent les hésitants.

M. LAVERDANT de son côté, déplore les malentendus qu'on ne cesse d'entretenir en pratique comme en théorie

sur cette question du Plain-chant. Il s'agit de convaincre et non de contraindre. C'est l'opinion du R. P. GERMER-DURAND, qu'on ne doit point procéder par voie d'autorité, mais recourir à la libre initiative et se contenter présentement d'une action modeste.

Pour ce qui est de la théorie, comment se fait-il qu'on remette toujours en discussion des points depuis longtemps jugés, comme par exemple l'harmonie, certainement acceptée par l'autorité ecclésiastique et fondée d'ailleurs sur d'excellentes raisons ?

Pourquoi aussi déclarer indigne dans l'église toute autre musique que le Plain-chant, lorsque le Congrès d'Arezzo, comme celui de Milan, se sont gardés de l'affirmer, et ont proclamé seulement la prééminence du Plain-chant ? Si l'on voulait entrer dans cette voie d'exagération et d'absolutisme, il n'y aurait pas à s'y tromper, on ne serait point suivi.

M. MICHELOT dit qu'il est tout à fait de l'avis de M. LAVERDANT en ce qui concerne l'harmonie ; il a cru bien faire, ne point aller contre l'esprit de l'Eglise en faisant exécuter récemment une messe de Chérubini.

De même il ne pense pas qu'on doive absolument exclure de nos temples toute autre musique que le Plain-chant. Pour lui, comme pour tous ceux qui veulent sainement juger les choses, la musique religieuse n'est point « un art fermé ». Peut-on dire qu'il n'y aura plus de génie chrétien, et que la foi, si vive, sincère et généreuse qu'elle puisse être, ne trouvera plus d'elle-même une expression musicale pour se manifester ?

LA SOCIETE DE ST-JEAN, on aime à le croire, travaillera à la restauration de la vraie musique religieuse avec cette mesure et ce discernement qui servent une cause autant qu'ils l'honorent.

**Séance du 9 avril.** — M. LE PRESIDENT signale un article du R. P. GERMER-DURAND sur le *Christ miraculeux d'Assise*, et à cette occasion donne lecture d'une très remarquable poésie espagnole de Zorilla, sur le CHRIST de la Vega. La réunion l'écoute avec le plus vif intérêt.

M. LAVERDANT a la parole pour une communication sur le Symbolisme. Son travail est rempli de vérités précieuses et d'aperçus ingénieux sur l'art chrétien. L'art profane y est aussi jugé avec beaucoup de compétence.

**Séance du 16 avril.** — M. LE PRESIDENT dépose sur le bureau les statuts de la Société internationale de Guy d'Arezzo.

M. MOUROUX rend compte de la visite faite par une délégation de la Société à l'atelier de M. VALENTIN, sculpteur-statuaire.

Cet artiste, notre nouveau confrère, est un élève de Rude. Il fut envoyé à l'École des Beaux-Arts par la ville de Rennes qui avait remarqué son talent. Rentré en Bretagne, il s'adonna presque exclusivement à l'interprétation des sujets religieux. Son atelier contient de nombreuses maquettes qui témoignent de la fécondité, de la facilité de l'artiste ; et en effet il a beaucoup travaillé. Comme autrefois, il a souvent marié l'architecture à la sculpture, dessinant et élevant de nombreux autels.

L'œuvre la plus vivante de l'artiste paraît être la statue du cardinal St-Marc qu'il vient d'exécuter pour la cathédrale de Rennes, et qui se trouve aujourd'hui exposée au Palais de l'Industrie. La tête est d'un beau modelé, et les draperies ont de l'ampleur. Dans cette œuvre l'artiste paraît avoir atteint le plus au style, avec un caractère personnel.

M. LAVERDANT communique la suite de son travail sur le Symbolisme. Cette partie dans laquelle il signale les conséquences des principes établis, est particulièrement intéressante.

M. DESSUS fait une observation au sujet de « la tradition dans l'art » ; M. LE PRESIDENT répond que, vu l'importance de la question, il y aura lieu de la mettre plus tard à l'ordre du jour.

**Séance du 23 avril.** — M. DESSUS dit que lorsqu'il a émis son opinion sur l'audition de Plain-chant, il a entendu protester contre l'exécution par des laïcs.

L'ordre du jour appelle une communication de M. MOUROUX sur l'œuvre de Bida.

En voici le résumé :

Les plus belles productions de M. Bida sont empruntées à la Bible. Elles se font remarquer par la composition et le style et même par la couleur. M. Bida, si épris de couleur locale, a cependant interprété la figure de JESUS, suivant la tradition ; ici revient la difficile question de l'idéal et du réel.

M. MOUROUX pense que la bonne harmonie de ces deux termes doit être cherchée avant tout dans l'état de l'âme du peintre chrétien.

En terminant, notre estimé confrère signale le dessin du « Grand Condé sur le champ de bataille de Rocroy, rendant au Dieu des armées la gloire qu'il lui envoyait ; » et il estime qu'il y a là un grand tableau d'histoire, digne de fixer la réputation de l'artiste.

M. LE BARON D'AVRIL reconnaît le mérite de cette savante critique, quoiqu'il eût à la rigueur quelques réserves à faire sur la partie doctrinale.

M. DESSUS voudrait qu'on fût très sobre d'éloges envers Bida, comme envers Munkacsy.

M. CLUAS rend compte d'une exécution musicale qui a eu lieu récemment à l'église St-Joseph de Marseille. On y a chanté avec une rare perfection la messe harmonique de Palestrina, dite du pape Marcel. Ce que M. CLUAS trouve particulièrement à noter, c'est que le Plain-chant employé concurremment a soutenu avec honneur le parallèle.

M. LE DUC DE BRISSAC appelle l'attention sur la prochaine Assemblée des catholiques.

M. MICHELOT qui voudra bien y traiter la question de l'enseignement du Plain-chant, est prié d'exposer le plan de son travail.

En voici les grandes lignes :

1° L'étude du Plain-chant est universellement négligée dans les écoles du gouvernement et dans les écoles ecclésiastiques.

2° Cette étude est pourtant d'une absolue nécessité pour le clergé.

3° Réformes à reporter dans les écoles actuellement existantes et création d'écoles nouvelles.

La Réunion applaudit la communication de notre dévoué confrère.

M. L'ABBE GILLET demande la permission de faire une remarque. « Je suis parfaitement d'accord avec M. Michelot, dit-il, lorsqu'il affirme que le Plain-chant n'est pas suffisamment en honneur dans le clergé. Mais je crois qu'il fait erreur quand il expose la situation dans les séminaires. »

Suivant M. MICHELOT ce serait un délaissement presque complet.

M. L'ABBE GILLET dit que de nombreux diocèses lui sont connus. Or voici ce qui se passe dans beaucoup de grands séminaires.

Le cours de Plain-chant a lieu tous les jours. Les élèves sont divisés en plusieurs sections suivant leur capacité. Le supérieur ne dédaigne pas de visiter les classes et de suivre de très près l'enseignement du chant liturgique.

Quant aux petits séminaires, ce serait également se tromper que de croire qu'on n'y a aucun souci de la musique sacrée.

Il est des petits séminaires où l'on ne descend jamais à la chapelle sans avoir soigneusement préparé les chants qui vont y être exécutés.

Le Plain-chant est plus qu'on ne pense un sujet de sollicitude dans les maisons ecclésiastiques. Sans doute le mouvement doit être développé, mais il y aurait injustice à le nier.

M. MICHELOT répond qu'il n'a pas entendu généraliser ses observations, et que dans l'état actuel ces études ne sont pas assez sérieuses pour mériter le nom d'enseignement.

M. LAVERDANT signale un article paru dans le *XIX^e Siècle* sur « les Fortes études en matière d'art. » M. Francisque Sarcey y établit, à l'encontre de M. Albert Wolf, l'utilité de l'École de Rome, et prouve qu'il y a avantage à « soumettre le génie à une forte et sévère discipline, à le retenir quelque temps dans la familiarité des chefs-d'œuvre du temps passé, à le contraindre à un effort vers l'art sérieux et profond, alors même que sa nature le porterait aux productions simplement faciles et élégantes. »

**Séance du 30 avril.**— M. L'ABBE JACQUELIN, curé de Villeneuve-la-Dondagre (Yonne), expose dans une lettre combien le chant religieux souffre de la situation difficile faite à l'Église par l'État.

M. LE PRESIDENT communique une lettre de M. Domergue, de Beaucaire (Gard) sur une organisation possible de l'enseignement du Plain-chant.

M. LE DUC DE BRISSAC fait part d'une lettre de M. Genet Charles (de Paris) qui expose l'utilité, la nécessité même d'une création nouvelle : La maîtrise agricole. On pourrait ainsi relever le chant religieux dans les paroisses rurales.

M. CLUAS propose une démarche auprès de l'autorité diocésaine, au sujet du chant religieux.

M. LE PRESIDENT accepte que la question soit mise à l'étude.

**Séance du 7 mai.** — MADAME DE CEINTRE désire consulter la Société au sujet d'une croix sculptée.

M. MICHEL voudra bien se rendre à son domicile et lui fournir les renseignements possibles.

M. LAVERDANT donne lecture d'une lettre de M. MASCAREL sur *Un essai d'une philosophie des Beaux-Arts, par M. C. Robert.* C'est un ouvrage de valeur, malheureusement oublié aujourd'hui. Il mérite d'être inscrit au nombre des bons livres sur l'art chrétien.

**Séance du 22 mai.** — M. LE DUC DE BRISSAC rend compte des travaux de la commission de l'Art chrétien pendant l'Assemblée des catholiques. Le Révérend Père Delaporte, président de cette commission, a apporté à notre cause le concours le plus utile et le plus dévoué. Il a proposé et fait adopter à l'Assemblée générale les vœux suivants :

### Premier vœu.

L'Assemblée des catholiques désireuse de voir les chants liturgiques justement appréciés, et, à cet effet, considérant comme indispensable une exécution correcte, émet le vœu :

1° Que la *Société de St-Jean* et les autres *Sociétés d'art chrétien* s'appliquent à répandre les meilleures méthodes de Plain-chant par l'enseignement à tous les degrés et par la publication de bons manuels ;

2° Que la prééminence soit toujours accordée au Plain-chant; et que la musique ordinaire, quand elle est admise, soit surveillée de façon à bannir des airs que la maison de Dieu ne peut tolérer ;

3° Que, dans les campagnes, où le Plain-chant est particulièrement cher aux populations, on remédie à la pénurie des chantres par la création de maîtrises rurales et qu'un concours généreux soit accordé aux efforts du clergé.

(Séance du 10 mai).

### Deuxième vœu.

L'Assemblée, considérant d'une part l'obligation où sont les catholiques de poursuivre énergiquement la glorification de la vérité et de la beauté divines par les moyens que fournissent les arts ;

D'autre part, l'obligation non moins essentielle de protester par une séparation significative contre la glorification du vice par les arts ravalés et dévoyés, spécialement dans les Expositions contemporaines, émet le vœu :

Que les catholiques préparent des Expositions artistiques dans lesquelles la morale et la doctrine chrétiennes soient glorifiées et les artistes respectueux des lois divines encouragés et soutenus.

(Séance du 12 mai).

M. LE PRESIDENT propose d'offrir au REVEREND PERE DELAPORTE une médaille commémorative, en témoignage de notre reconnaissance. Cette proposition est adoptée.

M. L'ABBE BONHOMME rend compte de l'audition de Plain-chant qui a eu lieu à St-Roch, le mardi de la Pentecôte, par les soins de notre SOCIÉTÉ.

Le public a été très favorablement impressionné, et de divers côtés on a entendu réclamer une deuxième séance. Sans doute il s'est produit certaines critiques plus ou moins vives. Peut-être quelques-unes des personnes qui les ont formulées avaient-elles leur parti pris d'avance. Mais des juges compétents, tels que dom Pothier et M. Gigou, ont témoigné toute leur satisfaction. Les morceaux les plus goûtés ont été le *Christus factus est*, le *Cum pervenisset*, le *Libera*. Le résultat obtenu est d'autant plus remarquable qu'il n'a pas exigé une grande somme d'efforts. Quatre heures de répétition seulement ont suffi pour le préparer. On voit que rien ne s'oppose à ce que notre exemple trouve des imitateurs.

M. LE PRESIDENT se fait l'interprète de la réunion en félicitant tous les organisateurs de cette fête musicale, notamment M. LUCIEN MICHELOT à qui revient le principal mérite de l'exécution.

## Œuvres offertes à la Société.

| | Donateurs. |
|---|---|
| *Photographie du Christ au tombeau*, sculpture de M. de Vasselot. | M. de Vasselot. |
| 1er Fascicule de la revue illustrée : *Le Règne de* Jésus-Christ. | R. P. Germer-Durand. |
| *L'art dans les cloîtres* (3 livraisons de *la Croix*.) | id. |
| *Manuel d'histoire de l'art*, par M. Destremau. | L'auteur. |
| *5 Gravures et 1 photographie*, représentant S. Jean. | M. Laverdant. |
| *Portrait de Savonarole* (reproduction photographique). | id. |
| *8 Photographies des Œuvres* de M. Valentin, sculpteur-statuaire. | M. Valentin. |
| Album de la maison St-Joseph du Bourget : *Établissement de Cristallerie et d'émaillerie.* | M. Paris. |
| Échantillon des Mosaïques de la maison Paris. | id. |

## Membres nouvellement admis dans la Société.

Mme la comtesse Branicka, née comtesse Zamoyska, 54, rue La Boëtie — Paris.

Mme la comtesse Alexandre Branicka, 51, rue La Boëtie — Paris.

Mme la marquise de Béthisy, 57, avenue d'Antin — Paris.

M. Valentin, sculpteur-statuaire, 81, Boulevard Montparnasse — Paris.

M. Jules Vasseur, organiste, 21, rue Rémilly — Versailles.

M. Marquet de Vasselot, sculpteur-statuaire, 7, rue Talma — Passy-Paris.

Arnold Mascarel.
*Secrétaire.*

# Raphael et les Pré-Raphaelistes.

*Le comte de Grimouard de St-Laurent au baron d'Avril.*

La Loge, le 24 février 1883.

De quoi s'agit-il ? D'établir que l'art chrétien ne doit être condamné à aucun genre d'infériorité par rapport à quelque partie de l'art que ce soit. Nous voulons tous que l'artiste chrétien, tout en s'élevant par la pensée, par les affections, par le but bien au-dessus de l'artiste qui n'est qu'artiste, ne lui soit inférieur ni pour la vérité des formes, ni pour l'harmonie des couleurs, ni pour le génie de la composition.

Vous prouvez parfaitement que, si les précurseurs de Raphaël n'ont pas atteint, sous ces différents rapports, le niveau de celui que, pour ma part, je me suis plu à appeler « le plus grand des peintres chrétiens, » ce n'a jamais été chez eux l'effet d'un plan systématique. Si, souvent, leur dessin a été timide, s'il a été incorrect, s'ils ont mal observé les lois de la perspective, ou autres choses semblables, c'est qu'à leur époque on ne savait pas mieux faire.

Est-ce à dire qu'ils n'ont pas racheté ces défauts par des qualités d'ordre supérieur ? Si des idées plus élevées, si des affections plus pures ont dirigé leurs pinceaux, ne leur sera-t-il pas arrivé d'exercer sur les âmes, plus que personne après eux, un empire fécond et, — nous pouvons le dire puisqu'il s'agit d'art chrétien — mieux encore, une action sanctifiante ?

Pour cela, j'en conviens, de même que, dans la vie d'un chrétien, il faut toujours une certaine mesure d'austérité pour résister aux séductions sensuelles, de même l'art chrétien devient austère lorsqu'il se prive, jusqu'à un certain point, des moyens d'émouvoir les yeux dans la crainte d'énerver les âmes ; mais quelque réserve qu'il soit à propos de lui imposer, — eu égard à la sainteté du but qu'on lui propose, — il n'en doit pas moins, — pour demeurer dans les conditions de l'art, — viser au beau par l'imitation de la nature. Seulement, comme vous le faites très bien observer, un saint en extase offre à l'imitation un modèle aussi vrai, dans le beau, que peut le faire, dans le laid, un homme livré à des passions dégradantes.

Dans tous les cas, le but, pour l'artiste chrétien, doit toujours être de donner, par le beau, une impulsion pour le bien ; mais le beau et le bien peuvent se présenter sous des faces très diverses. Il en est des arts figurés comme de l'art de bien dire, et l'on peut croire que l'*Imitation* est le plus beau et le meilleur des livres sortis de la main des hommes, — puisque l'Évangile est de main divine, — sans pour cela moins admirer une oraison funèbre de Bossuet.

Le mouvement, grand honneur de notre siècle, qui a ravivé l'art chrétien, a surgi de sources différentes sans que ceux qui en ont été les principaux instruments, écrivains, artistes, archéologues, aient pu tous se concerter. Autre est, en Allemagne, l'impulsion donnée par Rumohr ; autre celle qui a produit Overbeck, Steinle, Veit, Schadow et leurs émules ; autre celle qui, en Angleterre, a illustré le nom de Welby Pugin. En France, Rio et Montalembert, quand ils se sont rencontrés, n'étaient point en relation avec Caumont qui les avait précédés sur un autre terrain, et ils ne songeaient guère, les uns ou les autres, à s'inspirer de Victor Hugo, tandis que celui-ci ouvrait à Didron, par *Notre-Dame de Paris*, une voie que le poète a abandonnée ensuite, mais que l'archéologue a continué de suivre avec une active persévérance.

Fixé à Rome, Overbeck s'y lia avec Tenerani et d'autres artistes italiens, peintres ou sculpteurs, décidés, comme lui, à réagir contre le sensualisme et l'excès des effets pittoresques qui, depuis la Renaissance, avaient prévalu dans l'art. Aucun d'eux n'entendait contester, quant à ce qui est comme le corps de l'art, les progrès accomplis à cette époque ou depuis lors ; mais ils sentaient la nécessité de le relever, quant à ce qui en est l'âme, de l'affaissement où il était tombé et de le ramener à sa véritable mission.

Pour cela, il fallait deux choses : d'abord plus de sobriété dans l'emploi de ces mouvements, de ces reliefs qui ne surprennent que la vue, n'illusionnent que les sens ; plus de calme dans les attitudes ; plus d'ordre dans les compositions pour les rendre plus aptes à communiquer des impressions élevées ; et ensuite il fallait ces inspirations elles-mêmes puisées aux sources de la doctrine et de la piété chrétiennes.

Accusés d'exagération, les *purs, puristi* (nom qu'ils acceptèrent en l'expliquant) publièrent, pour se justifier, plusieurs mémoires rédigés par M. Antoine Bianchini, secrétaire de la Société des Amateurs des beaux-arts (1). Dans ces écrits, Raphaël apparaît comme s'étant élevé au point culminant atteint par l'art chrétien, dans la *Dispute du St-Sacrement*. Jusqu'à ce chef-d'œuvre, l'art chrétien aurait monté ; depuis, il aurait descendu et se serait mis dans la nécessité de remonter.

Serait-ce à dire que, postérieurement à la *Dispute du St-Sacrement*, ni Raphaël lui-même ni ses émules n'auraient fait aucun progrès dont il fallût tenir compte ? Overbeck et ses amis étaient bien loin de cette pensée.

1. *Tre allocuzioni*. Brochure in-8° Florence, 1839. — *Intorno i componimenti pittoreschi*. — Extrait du journal le *Tiberino*, 4e année n. 3. — *Del purismo nelle belle-arti*.

Ils faisaient une distinction entre le but de l'art, qui est de parler à l'âme, et les beautés extérieures qui lui servent de moyen. « Toutes les fois, disait M. Bianchini, « que le peintre s'est proposé d'affronter les difficultés « et de les vaincre, afin de s'en faire un sujet de gloire, « nous croyons qu'il s'est préféré personnellement au « véritable objet qu'il devait se proposer. Ainsi donc, « dans ses dernières œuvres, si nous considérons les dif- « ficultés que Raphaël a surmontées, à ce point de vue, « nous leur accordons la supériorité; mais, avec sa sim- « plicité douce et pénétrante, la *Dispute* nous va bien « mieux au fond de l'âme, d'autant que l'art n'y fait pas « défaut, bien loin de là. Nous estimons, au contraire, « que, dans ce tableau, il atteint une perfection délicate « et pleine de charme que Raphaël, dans la suite, « — avec tout ce qu'il a acquis d'habileté dans le ma- « niement du pinceau, — n'a jamais dépassée. *Più ci « tocca la efficace e modesta simplicità della Disputa cui « non manca niuna finezza d'artifizio con tutto che con- « fessiamo che gli artifizi di Raffaelo non son mai giunti « ad eccedere* (1). »

J'ajouterai pourtant, et je crois que les auteurs de cette déclaration ne me contrediraient pas et que vous ne me contredirez pas vous-même, — que les qualités, acquises par Raphaël postérieurement à l'exécution de la *Dispute du St-Sacrement*, qualités qui l'ont grandi (c'est incontestable si on le considère au seul point de vue de l'art), étaient susceptibles d'être fort bien utilisées au profit de l'art chrétien. Et je dirai même qu'elles l'ont été effectivement par le grand artiste dans ses bons moments ; car il en a toujours eu dans le sens de ses bonnes inspirations; mais son savoir-faire artistique avait atteint, quand il a entrepris la décoration des *Stanze*, toute la mesure qu'il lui fallait pour représenter cette magnifique mise en scène de l'Église enseignante, par laquelle il inaugura son travail, avec cette majesté calme et sereine, qui lui convient. S'il avait été capable, à cette époque, de donner à ses personnages autant de relief, autant d'action qu'il aurait pu le faire un peu plus tard, il aurait été tenté de le faire et alors il eût altéré l'un des plus beaux caractères de ce chef-d'œuvre.

Mais il est des sujets qui comportent un ton plus animé; il est des spectateurs qu'il faut prendre plus vivement par les sens que nous n'en sentons le besoin. Et le bien faire, c'est faire de très bon art chrétien. Ce n'est pas le progrès de l'art dans ce sens-là que nous regrettons, mais l'usage peu chrétien qu'on en a fait.

Ici se pose la question de savoir jusqu'à quel point Raphaël a été chrétien, même dans la *Dispute du St-Sacrement*, même dans sa première manière; car, s'il y a des *purs* pour soutenir que, au point de vue où nous nous plaçons, postérieurement à cette grande œuvre, rien n'a été fait par Raphaël ou aucun autre qui l'ait dépassée, il y a des critiques qui, plus *purs* encore, ne croient pas que Raphaël lui-même l'ait jamais été assez pour offrir, dans aucune de ses œuvres, un type suffisant d'art chrétien.

« Pour moi, » dit un écrivain dont j'ambitionnerais les suffrages et dont je reconnais la supériorité, et comme appréciateur de cet art que nous aimons tous, et pour le charme de sa diction ; « pour moi, je crois aimer et « admirer Raphaël autant que personne. Je le place « tellement au-dessus des autres artistes de la Renais- « sance, que je n'admets pas de comparaison possible; « mais je pense qu'il est dangereux de le représenter « comme le type de l'artiste chrétien. Il faut être juste « à son égard, dire ce qu'il est et ce qu'il n'est pas, « contrôler les jugements qu'on porte sur lui et ne pas « consacrer ses défauts à cause de son génie (1). »

Où trouver la perfection dans ce monde? Je conviens de ce qu'on vient de lire ; je conviens que « Raphaël », comme le dit plus loin M. Cartier, « dès ses premières « années, avait connu les enivrements d'une société « élégante et sensuelle... à la cour d'Urbin (2). » Je ne dirai pas, cependant, que « Raphaël n'a jamais été « chrétien ni dans sa vie ni dans ses œuvres (3); » mais je reconnais qu'il ne l'a pas été assez, même là où il l'a été le plus.

La perfection chrétienne, on ne la trouve que dans les saints, et le type parfait de l'artiste chrétien serait offert par le Beato Angelico, si le pieux disciple de saint Antonin avait eu toute l'habileté et le génie de Raphaël. Pour la connaissance des procédés artistiques et leur maniement, il est au niveau des meilleurs artistes de son temps; sous quelques rapports il peut soutenir la comparaison avec Raphaël lui-même. Incontestablement au-dessus de lui quand il s'agit de rendre l'amour béatifique dans une physionomie, il n'est pas certain qu'il ne lui soit pas resté supérieur plus généralement pour l'expression des affections de l'âme, pour ces traits délicats qui saisissent au vif un caractère; mais il ne peut lui être comparé pour la vérité du dessin, pour le relief des formes, pour l'aisance des mouvements, et encore moins pour la largeur des vues, le plan grandiose des compositions. Fra Angelico est le plus chrétien des peintres, dans ce sens qu'il est le plus pieux, le plus pur et, par là, celui de tous qui porte le plus à Dieu ; mais, dans l'art chrétien, ce n'est pas tout que de savoir rendre les sentiments les plus pieux ; ne faut-

1. *Del purismo*, p. 7.

1. E. Cartier, *l'Art chrétien*, Lettres d'un solitaire. 2 vol. in-8° Paris. 1881 ; t. I, p. 151.
2. Ibid. p. 154.
3. Ibid. p. 184.

il pas lui demander d'exposer avec solennité, avec magnificence les grandes vérités, les grandes scènes du christianisme? ne doit-on pas aspirer à réunir, en l'honneur des pensées comme des affections chrétiennes, tous les genres d'élévation et de beauté?

Pour voir ce que l'art chrétien a su faire avant Raphaël, on n'est pas réduit, il est vrai, à ne considérer que le peintre angélique de Fiésole. Il faut prendre, de plus, comme terme de comparaison, et Orcagna et Giotto et bien d'autres, jusqu'aux anciens mosaïstes et au delà. Chez eux, on trouve en préparation tout ce qu'on admire dans Raphaël. Ils aspiraient véritablement à le réaliser, je ne dirai pas, chacun sous tous les rapports, mais les uns ou les autres sous quelques rapports, de manière, dans leur ensemble, à les embrasser tous. Et, ce qu'il importe surtout de remarquer dans ces germes qui, chez eux, ne demandaient qu'à se développer, il y avait matière à faire plus, à faire mieux que Raphaël n'a fait, parce qu'il a laissé perdre, sous des influences moins chrétiennes, une bonne partie du trésor que lui avaient préparé ses devanciers, afin qu'il le fit valoir avec la plénitude des dons qui s'étaient accumulés en lui.

Raphaël a été moins chrétien qu'il aurait dû l'être, qu'il aurait pu l'être, et cela dès ses premières années. Est-ce à dire qu'il ait jamais cessé de l'être? Je ne parle pas des défaillances de sa conduite privée. Entre le cœur d'un artiste, d'un écrivain, entre leur plus ou moins de vertu et leurs œuvres, il y a sans doute une grande corrélation; mais tant qu'un artiste a conservé la foi ou seulement les inspirations de la foi, il se peut qu'il demeure plus chrétien dans ses œuvres que dans sa conscience et dans sa vie. Il est bien à craindre que le Pérugin n'en ait donné un grand et triste exemple, dans ses dernières années du moins. Les ombres, qui se sont répandues sur sa foi, n'ont point été dissipées. Chez Raphaël, au contraire, la foi n'a jamais été mise en doute, et l'on peut dire qu'il est resté tout imprégné de christianisme jusque dans celles de ses œuvres qui lui ont été dictées par des pensées païennes. Chez lui, l'inspiration, le génie sont toujours éminemment chrétiens.

Or, si Raphaël est chrétien, comme il est en même temps « le peintre le plus admirable, le plus parfait, le « plus heureusement doué que je connaisse (1) », je crois pouvoir maintenir, en m'appropriant ces paroles, qu'il est demeuré le plus grand des peintres chrétiens. « Il a pu avoir des rivaux dans certaines parties de « l'art; mais nul ne lui est comparable pour la grâce, « l'élégance, la noblesse du style, la fécondité du génie. « Nul ne s'est si bien approprié toutes les ressources « de l'art et tous les progrès du XV^e siècle (1). »

Je crois qu'il a mis ces précieuses qualités au service de l'art chrétien, bien qu'il y ait mêlé, et de plus en plus, à mesure qu'il avance dans la vie, des défaillances que je ne conteste pas.

Mais, enfin, la *Dispute du St-Sacrement* est un sommet et un point de partage pris au moment où il a grandi comme artiste justement dans la mesure où il lui fallait pour en faire un chef-d'œuvre d'art et de bon goût et où, le sujet aidant, il est resté principalement chrétien, à la veille du jour où il allait se laisser entraîner sur le versant opposé, sous les influences du goût de plus en plus dominant dans le monde où il était engagé. En conséquence, sa puissance d'exécution toujours croissante n'a point été depuis lors employée à rendre aussi heureusement une pensée aussi absolument chrétienne.

Voilà ce qu'on peut admettre sans contester ni qu'avant lui on ait fait mieux, sous certains rapports, au point de vue le plus exclusivement chrétien, ni qu'après lui n'aient été réalisés des progrès plus spécialement artistiques.

Je regrette, avec le vaillant gardien de Solesme désolé, que, dans la *Dispute*, les anges ne soient pas aussi angéliques qu'il les conçoit; je regrette surtout que ces quatre jolis enfants nus, qui soutiennent les livres des quatre évangélistes, aient été donnés pour des esprits célestes et qu'ils aient été appelés à remplir une si haute fonction. Certaines attitudes, parmi les personnages qui représentent l'assemblée des saints, visent à des effets pittoresques peu en rapport avec leur rôle, je l'avoue avec tristesse et je conviens qu'il ne faut pas trop forcer la signification de chacun des détails de la composition dans le sens de l'élévation et de la profondeur du sujet.

Enfin, il y a des lacunes dans cette grande œuvre d'art chrétien, si digne qu'elle soit d'admiration; des lacunes, où n'y en a-t-il pas dans les œuvres humaines? Et, quant aux affaissements des sentiments chrétiens dans l'art, on en rencontre bien avant la *Renaissance*; ou, pour mieux dire, la *Renaissance*, sous ce rapport, a commencé plusieurs siècles avant de prévaloir. En France, dans les sculptures de nos églises, le XIV^e siècle fléchit comparativement au XIII^e. En Italie, le mysticisme qui, à cette même époque, a surgi sous l'influence de S. François, me paraît avoir été nécessaire pour contrebalancer, chez Giotto lui-même, une grande tendance au naturalisme. Cette tendance a été si bien remarquée par M. de Montalembert, qu'il n'a pas voulu classer, à tort selon moi, le grand rénovateur de l'art

1. Cartier, *l'Art chrétien*, p. 184.

1. Ibid.

parmi les artistes auxquels il accorde le premier rang en tant que chrétiens (1).

Quand on veut relever l'esprit chrétien, qui régnait bien certainement dans l'art à ces époques, il faut éviter de forcer la note. On a pris trop au sérieux, par exemple, une plaisanterie de Buffalmaco. Ce grand farceur, comme le signifie son nom même, avait imaginé un tapage nocturne pour faire peur à un de ses compagnons et s'amusait à faire croire que le diable en était l'auteur. Il avait été jusqu'à provoquer des exorcismes. C'est alors qu'il disait : « Ne nous étonnons pas que le diable « cherche à nous tourmenter, nous autres peintres, « d'abord parce que nous le représentons horriblement « laid, et ensuite parce que nous ne faisons rien autre « chose que de peindre des saints et des saintes sur les « murs dans des tableaux pour combattre les démons « et rendre les hommes plus pieux et meilleurs en tous « points (1). ».

Cette saillie peut servir à constater que les artistes n'avaient alors à traiter à peu près que des sujets chrétiens ; mais il ne saurait s'en suivre qu'ils fussent tous eux-mêmes de petits saints.

Postérieurement à la Renaissance encore, les commandes de sujets chrétiens dans les églises et les monastères ont été, dans une grande proportion, plus nombreuses que celles qui les appelaient à représenter des scènes toutes païennes dans beaucoup de palais. Il n'en est pas moins vrai que, dans l'un comme dans l'autre cas, ils furent bien plus occupés de faire apparaître les qualités brillantes qu'ils avaient acquises comme artistes qu'à aider les chrétiens dans la lutte qu'ils ont, en tout temps, à soutenir contre Satan, le monde et ses pompes.

En somme, cependant, avant la Renaissance, les traditions des écoles portent les artistes, même les moins fervents comme chrétiens, à rendre chrétiennement les sujets religieux qui leur sont presque exclusivement commandés.

Depuis lors, au contraire, il est arrivé bien plus communément, pour les artistes même les plus rigoureusement observateurs de leurs devoirs religieux, que le sujet, — si poétiques effusions, si bonnes et salutaires leçons, si grands enseignements qu'on pût en tirer, — a été l'occasion bien plus que l'inspirateur des œuvres d'art.

Tout ce qui est progrès dans l'art ne demande qu'à recevoir ses meilleures applications dans l'art chrétien ; mais de telle sorte que chaque chose soit mise à sa place, là où le veut la nature du sujet, dans le degré, sous le jour qu'il réclame et toujours pour demeurer dans le bien ; car le beau, sans le bien, n'est que séduction perfide, vaine et dangereuse illusion.

*Signé :* Grimouard de St Laurent.

*Membre de la Société de St-Jean.*

1. *Du vandalisme et du catholicisme dans l'art;* in-8°, Paris, 1839, p. 138.

1. Vasari. Édition de Florence, 1846, p. 47.

# Travaux des Sociétés savantes.

**Société de St-Jean.** — Quelques matériaux nous manquent pour donner dans cette livraison le compte rendu des travaux de cette société, dont l'œuvre est unie à la nôtre par les liens de la plus vive sympathie.

**Société historique et archéologique du Gatinais.** — Nous saluons à sa naissance une nouvelle société historique et archéologique, celle du *Gatinais*, à Fontainebleau, fondée sur l'initiative de M. Stein, de l'École des chartes, et sous la présidence de M. Ed. Michel. Ses annales ont paru pour la première fois le trimestre passé sous forme d'un volume grand in-8° de 64 pages et d'une belle impression. Les premiers travaux de cette société ont pour titre : *Pierre tumulaire à Orléans*, par M. A. Breton ; — *Découverte de monnaies à Mérobert*, par MM. V. Duhamel et Legrand ; — *Sépultures antiques à Chateaurenard*, par M. A. Le Roy ; — *La Galerie des cerfs et l'architecte Paccard*, par M. L. Gouvenin ; — *Topographie du Gatinais aux époques Celtiques et Gallo-romaines*, par M. Le Roy. — *Chronique.*

**Société des Antiquaires de France.** — M. Germer-Durand signale quelques sculptures très anciennes en marbre blanc, trouvées en démolissant un cloître attenant à la cathédrale de Mende. Ces fragments n'ont pas grande importance par eux-mêmes, mais ils démontrent que les monuments chrétiens des premiers siècles étaient plus répandus qu'on ne le croit généralement, puisqu'on les rencontre au milieu des montagnes, dans la vallée du Lot comme dans celle de la Cèse. M. Le Blant pense que les fragments trouvés à Mende sont des débris de deux sarcophages provenant, selon toute apparence, des célèbres ateliers d'Arles.

— M. Courajod constate l'usage très fréquent au XV^e siècle, en Italie, surtout à Florence, de mouler les traits des morts et de reproduire ensuite leur image en cire ou en terre cuite. On trouve des exemples de ce procédé aux musées de Lille, de Berlin, de Kensington, du Bargello de Florence etc. A force de rechercher la vérité anatomique, l'école Florentine a fini par donner à ses œuvres un aspect morbide et cadavérique. Toutefois la plupart des sculpteurs retouchaient le moulage et s'efforçaient de dissimuler les traces matérielles des emprunts faits à la nature.

—M. Eysseric envoie la photographie d'un autel mérovingien de Favaric (Bouches-du-Rhône), réduit aujourd'hui au rôle de banc dans un jardin. C'est un nouveau spécimen de la série peu nombreuse des anciens autels chrétiens procédant encore du cippe païen. L'ornementation de la face principale se compose de deux petites arcades à plein cintre et d'une grande roue à huit compartiments où l'on voit un alpha et un oméga : c'est une espèce de chrisme abâtardi. Les sculptures des autres côtés ont été malheureusement détruites, sauf celles de la face qui paraît avoir été tournée vers l'assistance. On y voit un vase à large orifice, à anses évidées, qui sert de récipient à un cep de vigne dont le dessin est très harmonieux.

—Il y avait encore à Rome, en 1862, au couvent de Ste-Croix, dans la chambre où mourut Ste Brigitte de Suède, une peinture sur toile du XIV^e siècle, relative à l'illustre auteur des *Révélations.* Ce tableau avait disparu en 1868 et l'on ne savait ce qu'il était devenu. M. Riant a découvert que cette curieuse toile se trouve aujourd'hui en Amérique, dans l'état Indiana, où elle constitue l'un des principaux ornements de la magnifique Université de Notre-Dame.

**Société centrale des Architectes.** — M. Ch. Lucas continue à rendre compte de l'exposition rétrospective de l'art ornemental et espagnol qui a eu lieu à Lisbonne en 1882. Voici ce qu'il dit de l'orfèvrerie :

« L'ouvrage en or fin le plus ancien est une croix du XII^e siècle, ayant appartenu au deuxième roi de Portugal, Dom Sanche I^er ; la base de cette croix est garnie d'ornements en filigrane, et les bras sont enrichis de pierreries sur quelques-unes desquelles sont des lettres gravées : l'ancienneté de ce travail excite autant d'intérêt que sa grande richesse. Des coffrets en vermeil avec des ornements repoussés, des corbeilles également en vermeil pour les fruits, ornées de médailles, d'écussons et décorées en relief des mêmes motifs que l'on retrouve sur les plateaux et les aiguières, appelaient les regards des visiteurs par leur richesse, ainsi que par le fini et la variété du travail ; mais les objets exposés, dans lesquels le style national portugais se

trouve plus caractérisé, sont les objets consacrés au culte, tant par la manière qu'adoptaient les anciens maîtres pour y représenter les arbres et les animaux fantastiques que par la surcharge extrême des ornements, preuve indéniable de l'imagination de ces artistes. Plusieurs calices en vermeil, de diverses grandeurs, datant des XVe et XVIe siècles, étaient surtout admirés, quelques-uns à cause du rare emploi de clochettes garnissant leur contour supérieur, et beaucoup pour leurs dessins variés et leurs bases enrichies de pierreries. Des principaux ostensoirs, remarquables par la beauté de la composition et le mérite du travail, le plus ancien date de l'année 1366 et le plus moderne remonte à 1534; mais le plus admirable de tous est celui du couvent de Belem, œuvre de l'artiste portugais GIL VICENTE, maître du XVIe siècle, auquel il fait autant d'honneur qu'il est précieux pour caractériser le style national de cette époque. Du même style que les ostensoirs sont les croix processionnelles en or fin, et dans lesquelles sont enchâssés des rubis, des saphirs et des perles fines. Parmi les reliquaires, il en est un du XVe siècle, comprenant une plaque de cristal avec images gravées, et ayant un cadre en or et en pierreries, entouré de rubans en or et en perles. Quant aux vases sacrés en vermeil avec ornements en relief, deux, les plus dignes d'étude, quoique du XVIIe siècle, portent plusieurs fois gravé le *swastica*, ce symbole du feu si souvent représenté sur les monuments de l'Inde; mais c'est surtout dans un baptistère en argent et dans la porte (avec bas-reliefs repoussés) du tabernacle de l'église de Belem, que se montre tout à fait caractérisé le style du XVIIe siècle, auquel appartiennent aussi des lampes en argent et des flambeaux en argent ou en vermeil. »

**Société de l'histoire de Paris.** — Peiresc, au commencement du XVIIe siècle, a rédigé une description des peintures du monastère des Cordelières de Lourcine, de l'église basse de la Sainte-Chapelle, enfin d'un livre d'heures de Jeanne II, reine de Navarre (1330). M. A. Longnon vient de publier le manuscrit du célèbre érudit. On voit que le livre d'heures de Jeanne II représentait, dans de fines miniatures, les principaux événements de la vie de S. Louis: *l'étude, la prière, le voyage du sacre, le couronnement, la translation de la couronne d'épines, la mort du roi, la harangue funèbre.* Ce manuscrit appartient aujourd'hui à lord Asburnham.

**Comité d'Histoire et d'archéologie du diocèse de Paris.** — Les travaux de terrassement exécutés pour la construction de l'église du Sacré-Cœur ont amené la découverte d'un certain nombre de monuments funéraires de l'époque mérovingienne, portant des signes évidents de christianisme; ils n'étaient guère connus jusqu'ici que par une courte note de M. Adrien de Longperrier. M. G. Rohault de Fleury publie sur cette trouvaille un travail d'ensemble, accompagné de nombreux dessins; c'est là une étude très importante pour l'histoire des origines chrétiennes de Paris.

**Société archéologique du Limousin.** — Comme diverses autres Sociétés savantes, celle du Limousin fait chaque année une excursion archéologique, M. A. Lecler rend compte de celle de l'an dernier dont les principaux points d'arrêt ont été Vicq, Château-Chervix et Magnac-Bourg. Notons deux particularités intéressantes de cette exploration monumentale.

A Pierre Buffière, une petite église du XIIe siècle a sa façade occidentale percée, au-dessus de la porte, de deux fenêtres en plein-cintre, longues et étroites. Il n'y a peut-être pas d'autre exemple de cette disposition architecturale, car c'est toujours une ou trois fenêtres qu'on trouve à cette place dans les monuments du Limousin.

On n'avait pas encore signalé une chapelle sépulcrale, surmontée de sa lanterne des morts, qui est située au nord du Vicq, au milieu de l'ancien cimetière. Les habitants affirment qu'avant la Révolution, une lampe y était allumée tous les soirs et que la chapelle servait de sépulture. Elle est encore munie de son autel primitif. L'architecture de cet édicule est évidemment du XIIe siècle. La voûte d'arêtes sans nervures est percée au centre d'une ouverture ronde, faisant communiquer avec l'intérieur du canal. Au sommet, on aperçoit encore le reste de la poulie servant à élever la lampe à la hauteur de la lanterne. Le fanal est carré, mais ses angles sont fortement chanfreinés, ce qui en fait un octogone un peu irrégulier. Quatre fenêtres rectangulaires s'ouvrent aux quatre points cardinaux et forment la lanterne proprement dite. Cette dernière, encore intacte, a seulement perdu la pyramide qui la surmontait et qui portait une croix. Cette lanterne des morts est la vingtième que M. A. Lecler signale dans le département de la Haute-Vienne, et les anciens pouillés lui font supposer qu'au moyen âge la plupart des paroisses du Limousin avaient une chapelle sépulcrale surmontée d'un fanal.

**Société Historique de Compiègne.** — Dans le tome V de son *Bulletin*, M. le comte de Marsy publie une *Note sur un anneau mérovingien en or trouvé près de Compiègne.* C'est une bague ronde sur laquelle est fixé un châton circulaire, rattaché à la baguette par deux groupes de trois globules en or soudé; le

centre du châton est creusé et occupé par un grenat convexe gravé. Autour est une légende en lettres majuscules gravées en creux et à l'envers : ✠ LEODENUS VIVA DO (*Leodenus vivat Deo*). Au centre est figuré un oiseau dans lequel on peut reconnaître une colombe. M. de Marsy incline à croire que cet anneau a pu appartenir à Leudinus ou Leuduinus (Bodo), évêque de Toul au VII^e siècle.

**Comité du Musée eucharistique de Paray-le-Monial.** — Le P. Drevon, mort à Rome en 1880, avait fondé deux ans auparavant, à Paray-le-Monial, un musée et une bibliothèque eucharistiques. Cette œuvre se continue avec un grand succès sous la direction de M. le baron de Sarachaga, avec le concours d'un comité qui comprend des savants et des artistes. Ce comité a pour organe une Revue intitulée le *Règne de* JÉSUS-CHRIST, dont les deux premières livraisons ont paru. Nous y trouvons une intéressante étude de Mgr Barbier de Montault sur les fers à hostie; il attire surtout l'attention sur un fer du XIII^e siècle, conservé au monastère de Sainte-Croix de Poitiers et offrant cette rare particularité qu'il peut donner à la fois trois petites hosties et deux grandes. Ces dernières représentent, l'une la crucifixion avec les initiales INRI, l'autre l'Agneau de Dieu, nimbé, avec la croix triomphale.

Mgr Barbier de Montault ne se borne pas à étudier le passé au point de vue exclusif de l'archéologie, il y cherche des enseignements pour le temps présent. « Le fer de Sainte-Croix, dit-il, est un type, et à ce titre, je le présente volontiers aux ecclésiastiques et aux graveurs, non qu'il faille le copier servilement, mais on devra s'inspirer des idées qu'il représente. Tout en restant dans le style du XIII^e siècle, un artiste intelligent peut améliorer les attitudes et les formes, en leur enlevant ce qu'elles ont de rude et de choquant pour nos yeux accoutumés au beau. D'ailleurs, tout graveur du moyen âge n'est pas toujours artiste consommé, et celui qui travailla pour Sainte-Croix était un praticien médiocre ; mais il était dans un bon atelier où avait un bon modèle entre les mains. Les hosties sont dans de sages proportions, n'amplifions pas davantage le contour. Le fer est léger à la main et d'un maniement facile; laissons-lui ce caractère et ne cherchons pas à faire trop d'hosties à la fois, ainsi qu'on s'y est ingénié dernièrement. La gravure est profonde, ce qui donne de puissants reliefs ; de nos jours, on effleure à peine l'acier avec le burin, en sorte que le fer s'use promptement et que l'empreinte vient mal. J'en connais où, après trente ans d'usage, elle est tout au plus visible. Le sujet est excellent, on ne peut désirer mieux en iconographie. La crucifixion atteste la royauté de JÉSUS par le titre de la croix et sa divinité par le nimbe crucifère et les astres qu'il a créés. Cette hostie convient parfaitement au sacrifice de la messe, qui rappelle et renouvelle le sacrifice du Calvaire.

« L'Agneau mérite une attention particulière. C'est l'Agneau ressuscité et vainqueur ; la liturgie romaine, d'accord avec nos saints Livres, le qualifie : *Dominateur de la terre : Agnum dominatorem terræ.* Cette hostie pourrait être affectée aux expositions, processions et bénédictions du Saint-Sacrement. Cependant, elle convient aussi à la communion ; en effet, à la messe, le prêtre implore l'Agneau divin pour le peuple chrétien et les fidèles trépassés : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis ; dona nobis pacem, dona eis requiem sempiternam,* et lorsqu'il se retourne vers les fidèles, en leur montrant le pain sacré, il leur dit : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi.* Et comme ce n'est pas un agneau vulgaire, mais bien l'Agneau de Dieu, ainsi que le proclame la liturgie après le Précurseur, sa divinité est attestée par le nimbe crucifère, qui, en iconographie, appartient à Dieu seul; par ce fait même l'Agneau devient divin, *Agnus Dei*, c'est-à-dire qu'il est le symbole autorisé du Fils de Dieu fait chair et immolé pour notre salut. Le graveur du XIII^e siècle n'a inscrit que le mot *Agnus ;* en rapetissant les lettres on pourra ajouter *Dei*, qui en est le complément indispensable. »

**Société des Antiquaires de l'Ouest.** — M. Ledain, président, signale les restaurations malheureuses ou, pour s'exprimer plus justement, les reconstructions presque totales, qui viennent d'être exécutées dans la très antique église de Saint-Généroux (Deux-Sèvres). Il signale, à ce propos, la tendance qu'ont certains architectes qui négligent de consulter les archéologues, et qui trop souvent, au lieu de restaurer ou de consolider simplement les vieux monuments dont la conservation leur est confiée, croient mieux faire en les jetant à bas et en les réédifiant sur les mêmes plans avec plus ou moins d'exactitude. M. Richard appuie ces observations, en parlant de deux églises romanes reconstruites à peu près entièrement dans ces dernières années.

On a donné à l'église d'Anche un style plutôt tourangeau que poitevin et l'on y a ajouté des ornements qui jurent avec l'architecture romane, tels, par exemple, que des modillons où l'on voit une locomotive sculptée et un anchois, l'anchois étant probablement considéré par le sculpteur comme l'origine du nom d'Anché.

L'église de Voulon a été également reconstruite dans le style roman. M. Richard y a vainement

recherché un retable qui a joué un grand rôle dans la discussion qui s'établit, il y a bien des années, au sujet de l'emplacement du champ de bataille où Clovis défit Alaric en 507. Ce retable portait un tableau représentant le miracle de Saint-Maixens, tel qu'il est raconté dans Grégoire de Tours ; et comme ce tableau ne remontait pas au-delà du XVI^e et peut-être même du XVII^e siècle, on prétendait qu'il n'était que la copie d'un original qui aurait été donné par Clovis lui-même, en souvenir de la grande victoire qu'il avait remportée dans les environs. C'était un motif bien puéril, il faut en convenir, pour fixer à Voulon le champ de bataille. Or, dit M. Richard, ce tableau a disparu.

**Société des Antiquaires de Picardie.** — M. V. A. Malte-Brun, ancien président de la Société de géographie de Paris, publie en ce moment une nouvelle édition de la *France illustrée*. L'éditeur Jules Bauff annonce dans tous les journaux que l'auteur s'est assuré *la collaboration d'éminents professeurs*, que cette édition à bon marché, *revue, corrigée et augmentée* est indispensable à *toutes les classes de la population* et doit être *dans toutes les mains*. M. A. Janvier, qui a fait une excellente *Histoire populaire de la Picardie*, n'a point manqué de lire le fascicule consacré au département de la Somme. Il a constaté tout d'abord que l'auteur n'a point revu ses épreuves, car il n'aurait pas laissé imprimer *Ham* pour *Hem*, *Pont-Revoy* pour *Pont-Remy*, *Rollet* pour *Rollot*, *Ricolan* pour *Rioland*, *Polly* pour *Poilly*, etc. Ce ne sont là que des fautes de typographie, mais il y a des erreurs d'une tout autre gravité. Ainsi les membres de la Société des antiquaires de Picardie ont appris avec une véritable stupéfaction qu'il y a un port à Cayeux ; que Berg (lisez Berkc) est dans le département de la Somme ; que le Santerre était jadis un comté ; que la noblesse picarde a donné huit rois au trône de Jérusalem ; que c'est à Amiens que les rois de France, d'Angleterre, d'Aragon, de Navarre et de Bohême se réunirent pour concerter les plans de la grande croisade ; que les Espagnols, en 1636, s'emparèrent de Corbie par surprise ; que Henri III et le duc de Guise signèrent à Péronne l'association de la sainte Ligue ; que Doullens est une place de guerre de 14,810 habitants, etc. etc. C'est assurément une chose excellente que de populariser la géographie historique ; mais les auteurs parisiens, même de grand renom, très au courant des découvertes récentes faites au pôle Nord et dans le centre de l'Afrique, ignorent trop souvent la géographie, l'histoire et l'archéologie de nos provinces ; ils gagneraient beaucoup à se renseigner auprès des sociétés locales, pour ne pas répéter de vieilles erreurs qu'elles ont pris la peine de rectifier. — Ajoutons que cette publication est honorée de la souscription du ministère de l'instruction publique. Espérons qu'on n'en fera pas un *Manuel obligatoire* pour les écoles communales!

J. C.

**La Société des Archives historiques de la Gironde.** — Fondée en 1859 par un des hommes qui ont le plus fait pour l'histoire de la province de Guyenne, M. J. Delpit, la Société vient de mettre en distribution ses XX^e et XXI^e volumes. A cette occasion, les «amis et disciples» du savant et infatigable fondateur lui ont offert une splendide médaille d'or. Le XX^e volume contient la table générale des 19 tomes parus ; le XXI^e volume est entièrement consacré aux *Comptes de l'Archevêché de Bordeaux au XIV^e siècle*.

**Académie des inscriptions et belles-lettres.** Parmi les dernières lectures et communications qui y ont été faites, nous signalerons les suivantes. — Dans la séance du 26 janvier M. Schefer a lu au nom de M. le comte Riant un mémoire sur la découverte de la sépulture des patriarches Abraham, Isaac et Jacob, à Hébron. La grande vénération des musulmans pour ces tombeaux en a toujours rendu l'accès impossible aux archéologues. Nous n'en avions donc qu'une connaissance très imparfaite. Benjamin de Tudèle, vers la fin du XII^e siècle, en avait dit quelques mots. Mais M. le comte Riant vient de découvrir dans un manuscrit du XV^e siècle un texte bien plus explicite. Ce manuscrit contient avec l'*Historia orientalis* de Jaques de Vitry, une lettre du même auteur, contenant le récit de l'invention des reliques des saints patriarches, qui, à défaut de procès-verbal officiel, constitue un témoignage de premier ordre. Ce document a probablement été rédigé peu après 1119 par un témoin oculaire, chanoine du prieuré établi par les Latins à Hébron dès les premiers jours de la conquête. Cet auteur, dont le nom nous est inconnu, déclare n'être que l'interprète des dires de deux de ses confrères, les chanoines Eudes et Arnoul, qui, eux, ont été les instruments actifs de la découverte. 1° d'un vestibule vide ; 2° d'un couloir ; 3° d'une salle circulaire ; 4° d'une première grotte ; 5° d'une seconde grotte à la suite de la première ; 6° d'une cavité contenant des vases pleins d'ossements. Le quatrième de ces locaux contient les restes de Jacob et le cinquième ceux d'Abraham et d'Isaac.

**Société française d'Archéologie.** — La porte St-Georges à Nancy a été récemment menacée d'un décret ministériel de déclassement. — La fermeté de la commission des monu-

ments historiques, l'émotion du public et de la presse, ont conjuré le danger. Ces incidents donnent un intérêt plus grand à la notice que M. L. Germain consacre dans le *Bulletin monumental* à cet édifice qui date du commencement du XVII^e siècle. Le saint Georges et les autres statues qui le couronnent sont des sculptures de Florent Drouyn et de Jean Richier. Les quatre portes militaires de Nancy étaient placées sous les auspices de notre Dame, de S. Jean, de S. Nicolas et de S. Georges. — M. J. de Laurière donne une notice sur *la colonne dite de Henri IV* érigée à Rome en 1595, en souvenir de l'absolution accordée à Henri IV après son abjuration. Enlevé en 1875 par suite de l'élargissement de la *via Carlo Alberto*, ce monument historique a été retabli en 1881. — Citons encore le travail de M. L. Blamard sur la *Curie romaine et les notations pondérales des patènes d'Avignon et de Bernay* et le rapport de M. E. de Beaurepaire sur la récente découverte *de Thermes à Bayeux*. — Mgr Barbier de Montault continue son étude sur le *Trésor de Monza* et l'accompagne d'une héliogravure fort curieuse représentant un médaillon du VI^e siècle orné d'une *Annonciation*. — M. Hucher donne la description et le dessin d'un vitrail de l'église de Courdemanche (Sarthe) attribué à Jean de la Motte (1579).

Le prochain *Congrès archéologique* aura lieu à Caen ; il s'ouvrira le 16 juillet.

**Société archéologique du Midi de la France.** — Le dédain qu'ont subi nos vieilles églises, a parfois fait place au zèle de restaurateurs inhabiles. Ce n'est pas toujours par ignorance qu'ils défigurent les monuments ; leur talent est souvent un danger au lieu d'être une garantie; car les architectes les plus habiles sont souvent les plus désireux de marquer de leur empreinte personnelle l'œuvre qui leur est confiée. Combien de fois des sociétés archéologiques ont protesté contre les abominations, perpétrées sous les auspices du gouvernement ! — Actuellement tous les travaux sont décidés, au ministère des cultes par un conseil de huit architectes qui n'est soumis à aucun appel. Les archéologues ne peuvent plus que protester quand la faute est commise.

Des plaintes motivées se sont élevées à Angoulême, à Périgueux, à Reims, à Évreux. Le *Bulletin de la société archéologique du midi* proteste, à son tour, par l'organe de M. J. de la Hondès contre le travestissement dont la cathédrale d'Albi a été l'objet.

L'histoire commandait de respecter le caractère militaire et féodal de ce monument ; il était, de toutes les églises fortifiées de France, celle qui le conservait le mieux. Une tourelle existait sur un des contreforts : on la reproduit sur tous les autres. Or elle était la tour de guet plongeant sur les rues étroites de la ville et dominant la plaine ; c'est en détruire la signification, que de la multiplier trente fois. — La tranquille puissance du monument a été brisée par l'abus des clochetons; des exhaussements des murs l'ont alourdi et ont amoindri le clocher. Un mur du XIII^e siècle a été décoré d'un ornement du XV^e. Le chemin de ronde à ciel ouvert est un danger permanent pour la conservation des voûtes et des peintures ; l'exemple des monuments similaires du pays commandait de le couvrir, et de l'éclairer par de petites baies servant de crénaux.

**Société historique de Gascogne.** — Cette société fait appel aux travailleurs répandus dans les départements qui formaient autrefois l'ancienne province de Gascogne, pour fonder une publication annuelle exclusivement composée de documents historiques sous le titre d'*Archives historiques de la Gascogne*.

**La Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis,** a inauguré avec le numéro de janvier une nouvelle série de son *Bulletin*. Ce numéro contient les nouvelles artistiques et littéraires de la contrée, travaux des sociétés savantes, ouvrages publiés, etc. ; les découvertes archéologiques : un camp préhistorique à Thenac, un camp gaulois à Meursac, un souterrain-refuge à La Mothe, des sépultures mérovingiennes à Saintes, même un christ que M. l'abbé Vallée s'était trop pressé d'attribuer au douzième siècle et qui date de Louis-Philippe ; les lanternes des morts de Fenioux et de Saint-Pierre d'Oleron, etc. Puis viennent un certain nombre de rectifications à l'histoire locale, par exemple, les deux Pelleprat l'un curé d'Ars, l'autre jésuite, tous deux écrivains et confondus par les biographes, savant travail de M. Jules Pellisson ; Jacques de La Croix-Maron, auteur de la *Muse catholique* (1614); l'*Épigraphie santone;* ensuite des notes sur les débuts du protestantisme en Saintonge ; Henri de Rohan à Saint-Jean d'Angély ; Françoise Farnoux, carmélite à Saintes (1619); un volume de poésies inédites de Pontac; les fouilles de Sanxay; le prétendu capitole de Saintes; Reverseaux, intendant de La Rochelle, Chevriers de Saint-Maurice, évêque de Saintes, la comtesse de Soissons, née à Marennes, etc. Dans la série des *questions et réponses* signalons : les étymologies des mots *créac* (poisson), *timbre* (auge), rue et château du *Hâ*, et les discussions sur le fanal d'Ébéon, la tour de Pirelonge et la pile de Saint-Mars, sur les Ligoure et les Favereau, les Livenne et les Dufaure etc.

L. C.

**La Société d'art et d'histoire du diocèse de Liège** vient de publier le tome II de son Bulletin. Ce volume contient une étude remarquable de M. le professeur Kurth, sur les *Origines de la ville de Liège* et l'étymologie de son nom. Une *Notice sur l'abbaye de Saint-Laurent à Liège*, et le cartulaire de cette ancienne maison religieuse par M. Jos. Daris, professeur au séminaire de Liège, auquel on doit déjà un si grand nombre de travaux historiques relatifs à l'ancienne principauté. M. Henri Francotte y publie un travail aussi intéressant par la manière dont il est traité que neuf par son sujet : c'est *La vie rurale en Belgique sous l'ancien régime*, qui y est examinée d'après une série de documents authentiques, conservés dans les archives du village de Bombaye, situé dans le canton de Dalhem à quelques lieues de Liège. Enfin, M. Joseph Demarteau donne, d'après une copie du commencement du XVIII^e siècle, un inventaire très détaillé *du trésor et de la sacristie de la cathédrale Saint-Lambert à Liège*. Cet inventaire est précédé d'une introduction historique qui oriente le lecteur dans le domaine où il va entrer, offrant de nombreux renseignements sur les pièces de ce trésor qui sont aujourd'hui dispersées pour la plupart et dont un grand nombre a disparu.

**Société de l'Art ancien en Belgique.** — Sous ce nom il s'est formé à Bruxelles, une Association qui a pour but de reproduire par la phototypie, l'impression en couleurs et tous les meilleurs procédés, les monuments des industries et des arts les plus remarquables qui se trouvent dans le pays ou qui, à un titre quelconque, se rapportent à son histoire.

La Société n'admet qu'un nombre de membres déterminé qui reçoivent toutes ses publications ; celles-ci ne sont point dans le commerce. Les cotisations des membres ainsi que le droit d'entrée qu'ils versent à leur admission, sont consacrés exclusivement aux publications de la Société (1).

Voici la composition du comité qui dirige la Société, pendant l'année 1883 : Président : M. le comte Adrien d'Oultremont ; Vice-Président : M. le chanoine Reusens ; Secrétaire : M. Ed. Parmentier ; Directeur Artistique : M. Jules Helbig ; Trésorier : M. le chevalier Powis de Tenbossche ; Membres : MM. Alf. Bequet et Eug. Poswick.

La société vient de publier une première livraison de 7 planches in-folio, dont trois en couleurs. Voici les objets reproduits dans ce premier fascicule :

*Deux aumônières brodées du XIV^e et du XV^e siècle*, conservées au trésor de l'église Notre-Dame à Tongres. *Bijoux francs et mérovingiens des V^e, VI^e et VII^e siècles*, conservés au musée de la Société archéologique de Namur (chromolithographies). *Statuette reliquaire de saint Blaise, XIV^e siècle*, au trésor de la cathédrale de Namur. *Aiguière et bassin d'argent doré, XVI^e siècle*, appartenant à M^me la comtesse d'Aspremont-Lynden. *Deux feuillets d'ivoire sculpté, IX^e siècle*, conservés l'un à la cathédrale de Liège, l'autre dans le trésor de l'église de Notre-Dame à Tongres.

Ces planches sont de toute beauté ; les objets sont presque tous reproduits dans leur grandeur réelle : on n'a encore rien fait de mieux dans ce genre. Elles sont accompagnées de notices assez étendues par MM. Jules Helbig, E. Reusens et Alf. Bequet.

La seconde livraison est sous presse ; voici quelques-uns des objets qui y seront reproduits et étudiés. La magnifique croix de l'église de Walcourt, sous ses deux faces, les trois pièces de l'ancien trésor des Dominicains de Liège, appartenant actuellement à S. A. R. le prince George de Saxe, le reliquaire triptyque de l'église Ste-Croix à Liège, et d'autres œuvres de l'orfèvrerie de premier ordre. La Société se propose aussi de publier les plus beaux monuments de la toreutique, de la textrine, de la broderie et de la céramique etc. etc. conservés, soit dans les églises, les collections publiques ou celles des amateurs.

S. M. le Roi des Belges et S. A. R. la comtesse de Flandre ont daigné accorder leur adhésion et leur souscription à cette société qui tend à prendre en Belgique, la position prise par la société d'Arundel en Angleterre.

J. H.

**Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique.** — Dans la dernière livraison de 1882 des Bulletins commence un article remarquable de M. A. Pinchart sur *les fabriques de verre de Venise, d'Anvers et de Bruxelles au XVI^e et au XVII^e siècle.* — C'est dans les inventaires de mobilier, comme celui du trésor de Charles V, et ceux d'Anjou et de Berry, que l'éminent archiviste de Bruxelles puise les premières données connues sur l'art de la verrerie au moyen âge. Il y est question dès 1379 *d'ouvrages en verre* ouvré d'un caractère précieux et artistique ; on y constate dès lors, l'importation d'articles de verre en Angleterre et dans les Flandres par les galères Vénitiennes. A Anvers, devenue une nouvelle Venise, s'implante au commencement du XVI^e siècle, la première fabrique de majoliques italiennes et la première fournaise à la façon de Venise ; cet art y fut apporté par un certain Guido di Savino. Le premier octroi relatif à une manufacture de verre de Venise dans les Pays-

1. Les membres paient un droit d'entrée de cinquante francs et une cotisation annuelle de quarante francs. Art. VI des statuts.

Bas date de 1549 (1) ; il fut accordé à Jean de Larne, natif de Crémone, établi à Anvers, et cédé au vénitien Jacomo di Francisco. La fabrique passa en 1558 entre les mains de Jacomo Pasquelti de Brescia, dont l'octroi fut renouvelé en 1573.

Cette étude interrompue est suivie d'une notice de M. H. Van Duyse sur les grès Wallons de Bouvignes (Namur).

**Société paléontologique et archéologique de Charleroi.** — Le volume des *Documents et rapports* de 1882 atteste une société vivante et travailleuse. Signalons une étude sur l'origine de nos premiers monastères, par feu P. Van der Elst, décédé cette année, et qui a couronné par cet article la longue série de ses travaux d'érudition. Une monographie de l'abbaye de Lobbes, travail de M. Ch. Lejeune, qui a déjà traité le même sujet dans la *Revue de l'Art chrétien*, et une bonne description architectonique de l'ancienne église de Gosselies, par M. Tirou. L'époque franque en Belgique au point de vue archéologique, par D. A. Van Bastelaere. Enfin une note sur les grès cérames émaillés en teinte plate de Ferrière la Petite, par M. J. Fiévet. Nous ne nous arrêtons pas aux articles nombreux qui sont surtout d'intérêt local.

**Société historique, archéologique et littéraire de la ville d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre.** — Le tome IX des Bulletins de cette société contient deux articles intéressants sur les arts : une notice sur l'*Académie des Beaux Arts à Ypres*, (ouverte en 1778) et un travail de M. Alph. Van den Peereboom, *sur Guillaume du Tielt*. Né au commencement du XVII^e siècle, le graveur Ypésien fut aussi un peintre de l'école de Rubens. Les documents de l'histoire locale, le montrent établi à Ypres en 1610. On garde, dans cette ville, une collection de cuivres gravés par lui ; les épreuves anciennes de ses ouvrages sont rares ; celles du cabinet des estampes de Bruxelles dénotent chez leur auteur un talent respectable. Les comptes de la ville mentionnent une série d'ouvrages qui lui furent confiés, consistant surtout en *drapelets* de procession et de pèlerinages, et autres images de cette catégorie. Le travail que nous analysons est accompagné de la reproduction de deux de ces drapelets, en l'honneur de N. D. et de S. Léonard ; il reproduit aussi le frontispice du : *Costumen der stede Ypre*, et une image de *N.-D. de Messine*. La ville commanda à du Tielt des ouvrages plus importants, entre autres les portraits des évêques Jean de Visschere et de Charles Maes.

**Académie royale des Sciences de Belgique.** — Dans le Bulletin n° 3 de cette année, M. Alph. Wauters signale un portrait de Philippe le Beau, appartenant à M. Cardon, peintre décorateur à Bruxelles. Le même archéologue a donné un mémoire important publié dans le n° suivant, sur *la vie d'Antoine de Messine* (Antonello) *et son influence sur l'école italienne*. Selon M. Wauters, ce serait Antonello qui aurait popularisé au-delà des Alpes l'art de peindre à l'huile, et qui aurait provoqué cette révolution, que la fin du XV^e siècle vit s'effectuer dans la peinture italienne.

L. C.

1. Il est antérieur de deux ans au privilège qu'avait obtenu à Rome Théséo Mutio, verrier de Bologne.

1. Les drapelets étaient des images imprimées sur de petites bannières en papier, encore en usage, par exemple, au sanctuaire de N. D. de Hal, et qu'emportent tous les pèlerins.

# Bibliographie.

MESSIEURS E. Müntz et A. L. Frothingham viennent de publier dans l'*Archivio della Societa Romanà di Storia Patria*, sous ce titre : « Il Tesoro della basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo, » une série d'inventaires des objets dont se composait le trésor de la Basilique de Saint-Pierre du XIII^e au XV^e siècle. La publication des inventaires des cathédrales et des églises a déjà projeté une vive lumière sur plusieurs points de l'histoire de l'art, et les découvertes et publications de ce genre sont toujours accueillies avec intérêt et reconnaissance. Les inventaires de la basilique vaticane que les deux savants précités viennent de mettre au jour, offrent un intérêt particulier par la précision et le développement donnés aux descriptions des pièces d'orfèvrerie, mais surtout des ornements sacerdotaux conservés autrefois dans ce riche trésor. Comme le disent d'ailleurs les auteurs, tant de souverains illustres, de prélats distingués et de généreux fidèles ont voulu enrichir des offrandes de leur piété cette église que, en en parcourant la liste, on voit presque se dérouler les annales des arts et des industries de luxe, depuis le triomphe du christianisme jusqu'à l'époque de laquelle date chacun des inventaires.

Le trésor de St-Pierre, remonte en effet jusqu'au temps de Constantin. Le *Liber Pontificalis* donne déjà une liste des vases sacrés en or, des candélabres et des richesses de toute sorte offertes à ce sanctuaire par les premiers empereurs chrétiens.

Le premier des inventaires publiés dans le travail de MM. Müntz et Frothingham remonte aux années 1294-1304. Il est suivi par d'autres documents de même nature datés des années 1361, 1436, 1454-1455, 1489. — L'inventaire de 1361 est particulièrement précieux par ses descriptions étendues et des indications qui permettent, en quelque façon, de dater les œuvres de l'orfèvrerie, les produits de l'industrie textrine, et de reporter avec certitude à une époque beaucoup antérieure au document qui en dresse le catalogue, un certain nombre des objets qui y sont décrits. Une longue liste de donateurs célèbres y est donnée avec des descriptions des tissus précieux, tellement détaillées que, avec une connaissance un peu approfondie des anciennes étoffes conservées jusqu'à nos jours, on pourrait presque redessiner la riche ornementation dont étaient historiés les chapes, les dalmatiques, les devants d'autel et les courtines, les orfrois dont étaient bordés ces ornements de velours et des soies les plus précieuses. Au seul point de vue de l'histoire des anciennes industries textrines, ces inventaires rendront d'incontestables services. Ils font en réalité passer sous les yeux du lecteur les splendeurs inventoriées et des richesses dont bien peu de fragments sont parvenus jusqu'à nous.

MM. Müntz et Maurice Faucon ont également publié, déjà l'année dernière, dans la *Revue archéologique*, un inventaire qui, sans entrer dans beaucoup de détails, n'en offre cependant pas moins un véritable intérêt historique et archéologique. C'est celui des « Objets précieux vendus à Avignon en 1358 par le pape Innocent VI. » Le nombre considérable de vases en métal précieux vendus pour une somme peu importante, établit combien était grande à cette époque la détresse financière du souverain Pontife, et combien aussi on passait facilement alors, de la richesse et de la magnificence à un train de maison bien modeste lorsque les circonstances l'exigeaient.

## Album de l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège.

L'exposition d'art ancien ouverte à Liège en 1881, va devenir l'objet d'une publication certainement bien accueillie des archéologues et des amis des antiquités chrétiennes. Au cours de cette exposition, quelques hommes qui s'étaient dévoués à son organisation, ont profité de la réunion de tant d'objets rares et intéressants, pour en faire prendre des clichés photographiques. Il en est résulté une collection importante de plus de cent planches. La maison Ch. Claesen, Paris, 30, Rue des Saints-Pères, Liège et Berlin, s'est assuré la propriété de ces clichés et va éditer successivement trois albums composés de 30 planches au moins chacun. Les albums seront divisés de la manière suivante : *Orfèvrerie religieuse, sculpture du moyen âge, dinanderies, miniatures, etc.* et enfin *Mobilier moderne à partir de la renaissance.*

La maison Römmler et Jonas de Dresde est chargée de l'impression des planches au moyen de la phototypie ; chaque album ren-

fermera en outre quelques planches en chromolithographie. Les planches seront accompagnées d'un texte explicatif, rédigé par les collaborateurs du catalogue officiel de l'exposition.

Le prix de l'album de 30 planches est de 50 fr. Le premier album consacré à l'*Orfèvrerie religieuse* est en voie de publication.

## Les publications illustrées de l'Association catholique de secours aux orphelins à Vienne (Autriche). (Katholischer Waisen-Hilfs-Verein in Wien).

Voici une association qui a pour objet de recueillir les orphelins pauvres et de remplacer auprès d'eux les parents enlevés par une mort prématurée. Cette société est considérable ; déjà elle a pu faire un bien incalculable et des orphelinats spacieux dont l'entretien absorbe annuellement des sommes énormes, ont été fondés successivement dans différentes grandes villes de l'empire d'Autriche. Nous n'avons pas à examiner ici la manière dont cette association poursuit sa mission de charité, mais il nous a paru intéressant de faire connaître l'un des moyens dont elle se sert pour créer les ressources nécessaires à l'Œuvre : ce moyen consistant à éditer des publications illustrées et de l'imagerie religieuse.

Un journal allemand « le *Vaterland* » fait à cet égard une observation très judicieuse : « C'est, dit-il, une pensée heureuse du *Katholische Waisen Hilfs Verein* de chercher à augmenter les sources qui alimentent ses œuvres par des publications où l'art a une large part. Si d'autres, pour venir en aide aux misères humaines, dansent et courent les théâtres, et si souvent, on entend même vanter la générosité de ceux qui se livrent à ces plaisirs philanthropiques, on ne saurait assurément blâmer une société catholique de chercher à venir en aide aux pauvres enfants restés orphelins, au moyen de publications ornées par un art qui doit relever le goût et l'esprit religieux du peuple. »

Les publications dont nous avons des exemplaires sous les yeux ont en effet un caractère de propagande populaire. Elles se composent d'un almanach, d'un rosaire et de différentes planches d'imagerie religieuse.

Toutes les compositions de ces différentes publications sont dues au crayon si inspiré et si abondant du peintre Klein de Vienne. M. Klein s'est fait dans son pays un nom et une position en dehors des voies battues. Il a beaucoup étudié les anciens monuments de l'Autriche et de la Bohême ; il continue les traditions qu'il a trouvées si vivantes et si fécondes, et c'est ainsi qu'il est parvenu à donner à ses dessins une grandeur et un style qui les distinguent de la plupart des illustrations modernes.

Ce style de l'artiste se manifeste d'une manière particulièrement heureuse dans le « *Glücksrad's Kalender fur Zeit und Ewigkeit für das Katholische-Oesterreich.* » *L'almanach de la Roue de la Fortune pour le temps et pour l'éternité*, dont le frontispice est emprunté aux roues de la fortune si populaires au moyen âge, et dont on trouve encore aux tympans de plusieurs cathédrales, notamment en France, d'intéressants exemples sculptés. Parler d'almanach au mois de juillet peut assurément paraître hors de saison, mais comme le titre de celui-ci porte qu'il est fait non seulement pour le temps mais encore pour l'éternité, nous profiterons de la latitude que nous laisse ce dernier mot pour dire que gravures et texte, tout dans ce joli in-quarto de 136 pages, porte à la fois l'empreinte chrétienne et celle d'un goût très distingué. En tête de chaque mois se trouvent les signes du Zodiaque et une jolie illustration relative à la principale fête du mois. L'adoration des mages, au mois de janvier, la Purification en février, le Christ au jardin des Oliviers, en mars, la Résurrection en avril etc. L'espace ne nous permet pas de signaler tous les dessins de cette publication, généralement aussi ingénieux par la pensée que châtiés par le crayon qui les a tracés, mais nous ne pouvons passer sous silence un cycle de douze dessins illustrant la parabole de l'Enfant prodigue et qui paraissent l'œuvre de l'un de ces peintres verriers dont quelques-unes de nos églises du XIII^e siècle peuvent encore redire la naïve fécondité.

La même association a déjà publié d'autres créations du même artiste appartenant au domaine de l'imagerie populaire. Au nombre des planches les mieux réussies nous citerons un souvenir de première messe, un crucifiement, et une suite de vingt planches coloriées de petit format, consacrées au rosaire. Celle-ci est accompagnée d'un texte, une méditation sur chacun des mystères représentés. Toutefois, et ceci se voit déjà par le nombre des compositions, l'artiste ne s'est pas contenté de représenter les mystères joyeux, douloureux et glorieux qui servent de thème aux méditations du fidèle qui récite son chapelet, il a voulu faire une sorte d'introduction à l'ensemble du rosaire d'abord, et ensuite à chacune des trois divisions principales. Le frontispice de ce petit poème en l'honneur de Marie représente la sainte Vierge avec l'enfant Jésus mettant le rosaire entre les mains de saint Dominique, tandis que de l'autre côté se trouve le pape qui représente ainsi l'Église sanctionnant l'introduction de cette dévotion qui devait devenir si populaire. L'image qui se trouve en tête des mystères joyeux représente simplement l'Enfant

JÉSUS rayonnant dans une gloire. En tête des mystères douloureux on voit l'homme des douleurs, tenant les instruments de sa Passion et adoré par sa sainte Mère. Le monogramme de Marie très richement décoré de fleurs symboliques sert de frontispice aux mystères glorieux. Toute cette suite est traitée avec un soin, une piété et une délicatesse qui rappellent par certains côtés les miniatures du livre d'heures du XIV^e siècle.

Nous applaudissons donc aux efforts que fait l'Association de Vienne pour régénérer et ramener dans ses voies véritables l'imagerie religieuse. C'est en reprenant, avec les traditions des meilleures époques de l'art chrétien, le respect qu'ont eu de tout temps les véritables artistes pour des travaux qui prennent une place si importante dans la dévotion populaire, que l'on peut espérer d'écarter insensiblement l'imagerie d'un goût souvent si douteux et d'une influence si regrettable qui encombre le marché moderne. Nous espérons que l'Allemagne catholique, en encourageant les vaillants efforts du *Waisen Hilfs-Verein* de Vienne, en faisant le meilleur accueil à ses publications, mettra cette Association à même de poursuivre, et d'étendre de plus en plus les bienfaits inappréciables de la charité chrétienne pour les orphelins pauvres et délaissés.

J. H.

## Étude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine, par E. DE DARTEIN, Paris, Dunod, 1865-1882, 1 vol. in-4° de texte, et un atlas in-folio de 100 planches. — Prix : 150 francs.

L'histoire de l'origine et du développement des styles architectoniques au moyen âge a fait, depuis environ trente ans, l'objet de recherches consciencieuses et d'études approfondies. Grâce à ces recherches et à ces études, il est facile maintenant de suivre pas à pas les transformations successives que le style roman et le style ogival ont subies à partir du XI^e siècle. L'architecture chrétienne des premiers siècles de notre ère n'est presque pas connue ; bien peu de personnes se rendent un compte exact des éléments et des influences qui ont contribué à la former. Cette ignorance commune nous explique le désaccord qui a régné bien longtemps, et règne même encore en partie aujourd'hui, entre les archéologues touchant la classification des styles architectoniques de cette époque ; elle nous fournit aussi la raison de la trop grande variété de termes employés pour désigner les styles qui ont précédé l'époque ogivale. La plupart des personnes connaissent, mais peu comprennent la signification exacte des dénominations de *latin*, *byzantin*, *roman*, *lombard* et *romano-byzantin*, données à ces styles par les auteurs.

*L'Étude sur l'architecture lombarde* de M. de Dartein, — ouvrage dont la publication, commencée en 1865, a été terminée tout récemment — vient jeter une vive lumière sur un point, jusqu'ici bien obscur, de l'histoire de l'art de bâtir, en nous initiant aux origines et au développement de l'architecture chrétienne en Occident, et particulièrement dans le nord de l'Italie.

Dans la première partie de son travail, le savant auteur expose, avec clarté et précision, les phases de l'architecture chrétienne jusqu'à l'époque de Charlemagne, c'est-à-dire jusqu'au commencement du IX^e siècle ; dans la deuxième, il décrit et étudie les monuments les plus importants du style lombard, entre autres les églises de Saint-Ambroise à Milan, et de Saint-Michel à Pavie ; ces descriptions, détaillées et exactes, sont accompagnées d'un atlas dont les planches, au nombre de cent, peuvent, à raison de leur exactitude et leur exécution soignée, être proposées comme modèles à suivre dans les publications du même genre. La troisième et dernière partie de l'ouvrage est consacrée à l'exposé méthodique des caractères distinctifs de l'architecture lombarde et de ses différentes variétés.

Nous croyons ne pouvoir mieux donner une idée de ce travail remarquable, qu'en reproduisant l'*Introduction*, dans laquelle M. de Dartein donne, en peu de mots, un résumé clair et succinct de l'histoire de l'architecture chrétienne pendant les premiers siècles de notre ère :

On désigne d'habitude sous le nom du haut moyen âge l'ère comprise entre la chute de l'empire d'Occident et les environs de l'année 1200. Les premiers siècles de cette époque n'ont presque pas laissé de monuments dans l'Europe occidentale. Les violences de l'invasion et de l'occupation, la rudesse et l'ignorance des nouveaux maîtres, la diminution des ressources de toute sorte ne pouvaient qu'abaisser l'art et accroître sa décadence : force était, quand on bâtissait une église, d'imiter tant bien que mal les modèles qu'on avait sous les yeux. Aussi l'architecture de la période primitive du haut moyen âge n'a-t-elle pas d'histoire.

Peu à peu les circonstances devinrent moins défavorables. Après un travail long et laborieux, un nouveau style d'architecture se constitua. Les monuments qu'il a produits, quoique rapprochés les uns des autres par une évidente communauté d'aspect, offrent entre eux des différences bien marquées. De là les dénominations diverses de style lombard, style roman, style des bords du Rhin, usitées en Italie, en France, en Allemagne... Mais ces formes différentes ne sont que les variétés d'une même architecture ; et, si l'on cherche à désigner celle-ci par un nom qui s'applique à toutes les branches et qui indique de plus leur origine commune, l'appellation de style *romano-byzantin* paraît la mieux appropriée (1).

1. Nous préférons la dénomination de style *roman* à celle de style *roman-byzantin* d'abord, parce que l'origine et la durée de la langue et du style romans coïncident pour ainsi dire ; ensuite le mot *roman*, en rappelant l'élément barbare qui a contribué à former la langue romane, nous semble mieux rappeler que le mot *romano-byzantin*

En effet, l'art romain d'une part, et l'art byzantin, de l'autre, ont servi de point de départ à l'architecture du haut moyen âge occidental. L'architecture romaine eut nécessairement beaucoup d'influence. Ses innombrables monuments païens ou chrétiens survécurent en partie à la dissolution de l'empire et restèrent aux époques suivantes comme autant de modèles de construction et de décoration. L'influence byzantine, aussi très apparente, fut assez exclusive dans certaines régions pour qu'on ait qualifié du nom de style byzantin l'art de ces régions. Ici directe et dominante, là médiate et secondaire, elle se fit plus ou moins sentir partout.

A ces deux influences il faut en ajouter une troisième, celle des conquérants barbares. Non pas qu'ils aient apporté quelque nouveau système d'architecture. Ni les Goths, ni les Francs, ni les Longobards n'étaient assez cultivés pour avoir, en matière d'art, des idées originales, ni même, le plus souvent, aucune idée quelconque ; mais en transformant l'état social et politique, les lois et les mœurs des pays qu'ils soumirent à leur puissance, ils y modifièrent aussi le sentiment artistique, très indirectement, si l'on veut, mais, à coup sûr, très profondément. Quoique, par exemple, il n'ait jamais existé d'architecture longobarde, on doit reconnaître que les Longobards n'ont pas moins contribué à produire l'architecture dite lombarde, qu'à faire de l'ancienne Cisalpine la Lombardie du moyen âge.

Ainsi deux influences artistiques, celle de l'art romain et celle de l'art byzantin, et une influence politique et sociale, celle des conquérants barbares, telles sont les causes de la formation du style romano-byzantin.

Ces causes, sauf la première, l'influence de l'art romain, n'ont point agi d'une manière uniforme dans les diverses contrées de l'Europe occidentale. Les invasions barbares, accomplies par des peuples plus ou moins incultes, furent dans chaque pays plus ou moins multipliées et se produisirent à des époques différentes. Les envahisseurs, nombreux dans certaines régions, clairsemés ailleurs, se mêlèrent plus ou moins vite avec les populations asservies. La stabilité et la prospérité des nouveaux royaumes furent variables. Enfin les invasions des Sarrasins et des Normands épargnèrent certaines provinces et furent, dans les autres, inégalement fréquentes et prolongées.

Il y eut encore plus de diversité dans l'action du style byzantin. Les pays occidentaux de l'Empire, peu cultivés avant la conquête romaine, avaient reçu d'Italie leur éducation littéraire et artistique ; les contrées orientales, au contraire, possédaient de longue date une civilisation très avancée. L'architecture byzantine se forma dans celles-ci, par le contact de l'art romain avec l'art asiatique, alors qu'aucune transformation semblable n'aurait pu se produire dans la région opposée. La fondation de Constantinople, en reportant aux frontières de l'Asie le centre de l'Empire, les invasions des barbares, en achevant de ruiner la prééminence de l'Italie par la séparation définitive de l'Occident et de l'Orient, enfin la stabilité, la richesse et la culture avancée de l'empire grec sont autant de causes qui hâtèrent les progrès du nouveau style. Dès le sixième siècle il était constitué.

Cependant l'Italie, proche voisine de la Grèce, avait pris part à ce mouvement artistique. L'influence de l'art oriental s'était fait sentir à Rome, elle était déjà sensible sous Dioclétien. Puis elle continua de s'exercer surtout dans la région du Nord, où résidèrent les empereurs à partir du IVe siècle. Les monuments de Ravenne et de Milan fournissent, à ce sujet, des témoignages décisifs. Les premiers, conservés dans leur forme première, et les seconds, quoique restaurés ou reconstruits, montrent qu'une remarquable école d'architecture, fondée sur les principes de l'art byzantin, se développa dans la Cisalpine entre l'époque de Théodose et l'invasion des Longobards.

Mais l'Italie du nord fut seule, parmi les contrées occidentales de l'Europe, à faire, au début du moyen âge, l'apprentissage du style byzantin. Seule, par suite, entre toutes ces contrées, elle éprouva de bonne heure la triple influence, romaine, byzantine et barbare, dont l'action créa la nouvelle architecture des pays d'Occident.

A moins de circonstances absolument défavorables, cette architecture devait naître sur son sol.

Les premiers temps de la conquête et de l'occupation longobardes, temps de violence et de misère, furent, il est vrai, désastreux pour la culture artistique ; mais le séjour de l'Italie exerça bientôt sur les envahisseurs son influence civilisatrice. Sous Luitprand, au commencement du VIIIe siècle, on multiplia les fondations d'églises et de couvents, et la période relativement prospère qui s'ouvrit alors pour la Lombardie, se prolongea jusqu'à la fin du IXe siècle. Ni les Sarrasins, ni les Normands n'eurent accès dans cette contrée : les Hongrois ne la dévastèrent qu'au siècle suivant. Les ressources ne laissèrent pas d'être considérables, témoin le magnifique autel d'or et d'argent donné à Saint-Ambroise, vers 835, par l'archevêque de Milan, Angilbert II, témoin les importantes constructions faites de 868 à 881 par l'archevêque Anspert, un des plus puissants personnages de son époque. Dans ces conditions l'architecture reprit une marche progressive. Dès la première moitié du VIIIe siècle, on élevait à Milan la basilique d'Aurona, où apparaît l'usage du pilier cantonné de colonnes, l'un des traits caractéristiques de l'art du moyen âge occidental. Cent ans plus tard, dans le courant du IXe siècle, les grands archevêques, Angilbert II et Anspert, bâtissaient l'église et le cloître de Saint-Ambroise. Le style romano-byzantin et sa première forme, le style lombard, étaient désormais constitués. L'avance prise ainsi par l'Italie du nord, relativement aux autres contrées de l'Europe occidentale, tient en définitive à sa position intermédiaire entre l'Orient et l'extrême Occident. L'Italie dut encore à cette situation d'accomplir, pendant le haut moyen âge, en France et en Allemagne, la mission éducatrice qu'elle avait déjà remplie, dans les mêmes pays, durant l'ère romaine. Elle leur avait alors porté, par la conquête, les arts de la Grèce ancienne. Elle leur transmit plus tard ceux de la nouvelle Grèce, non plus par ses armées victorieuses, mais par celles, venues du dehors, qui l'envahirent à mainte reprise ; par ses marins et ses marchands, Vénitiens, Lombards et autres, qui se firent de bonne heure et restèrent longtemps les intermédiaires de l'Orient avec l'Occident ; enfin par les évêques, les moines et les pèlerins qui, se rendant à Rome, revenaient ensuite dans leur pays, ayant deux fois traversé le nord de la péninsule. Ces divers modes de communication eurent pour conséquence : soit de faire connaître aux Occidentaux les monuments d'une architecture nouvelle pour eux ; soit de mettre en leur possession des objets de fabrication levantine : étoffes, meubles, bijoux, qui, plus efficacement, peut-être, que le spectacle d'édifices regardés en passant, inclinaient leur goût vers l'art byzantin.

De fait, les seuls monuments vraiment byzantins qu'on ait bâtis sur le territoire de la Gaule sont des importations italiennes. L'un, Notre-Dame d'Aix-la-Chapelle, élevé par Charlemagne vers l'année 800, fut construit à l'imitation de Saint-Vital de Ravenne. L'autre, Saint-Front de Périgueux, fondé au commencement du XIe siècle, est une réplique de Saint-Marc de Venise. Une invasion franque produisit la rotonde d'Aix : des relations commerciales ont fait surgir Saint-Front. Ni les rapports de

la fusion des éléments romain, byzantin et barbare, constitutifs de ce style. Enfin, le mot *romano-byzantin* prête à l'équivoque, car la première partie du mot composé c'est-à-dire *romano*, peut être considérée comme un dérivé du mot *roman* aussi bien que de celui de *romain*. Il est même opportun de faire remarquer, croyons-nous, que c'est la signification de *romain-byzantin*, et non celle de *roman-byzantin*, que M. de Dartein attache au mot *romano-byzantin*.

l'Allemagne avec le Bas-Empire, ni les pèlerinages de Terre-Sainte n'ont amené de pareils effets.

Quand, vers la fin du Xe siècle, l'éducation byzantine de la France et de l'Allemagne se trouva suffisamment avancée, le style romano-byzantin put à son tour se développer dans ces pays. Sans doute, l'exemple des monuments lombards exerça de l'influence au delà des Alpes. Cette influence est marquée dans les églises rhénanes. Elle paraît aussi dans le roman français ; mais la diversité des circonstances locales, relatives à la nature des matériaux, aux procédés habituels de construction, à l'éducation des artisans, à l'action des monuments indigènes, produisit en général des effets prépondérants.

Ce n'était pas chose facile, surtout avant l'an mil, à une époque de grossière culture artistique, que de copier un monument à distance. Même avec des ressources exceptionnelles on n'y réussissait qu'imparfaitement, témoin la rotonde d'Aix-la-Chapelle comparée à Saint-Vital ; mais quand on ne disposait que de moyens ordinaires, l'intention d'imiter devenait parfois à peine sensible ; il ne subsistait du modèle que le trait dominant : telle est l'église de Germigny-les-Prés par rapport à la rotonde d'Aix. Encore les copies de monuments uniques par leur disposition, comme Saint-Vital de Ravenne et Saint-Marc de Venise, sont-elles reconnaissables, malgré les différences dans les formes secondaires et dans les ornements, tandis que deux églises du type habituel pouvaient procéder l'une de l'autre, sans que la filiation fût clairement apparente. On pouvait, par exemple, emprunter à un édifice l'idée de voûter les nefs, ou celle de donner aux piliers la forme d'un faisceau de nervures et traduire ces idées de telle façon qu'il soit impossible aujourd'hui d'établir un rapprochement certain entre l'œuvre originale et le monument dérivé. Aussi bien, les incorrections de dessin et de mesure, les irrégularités de formes, qui existent à un si haut degré dans presque tous les édifices antérieurs au douzième siècle, montrent que les architectes d'alors dessinaient peu et grossièrement. On s'explique d'autant mieux par ce fait la difficulté de reproduire des monuments éloignés, difficulté, d'où provient sans doute le morcellement du style romano-byzantin en un si grand nombre d'écoles locales.

Ainsi, de la priorité du style lombard, il ne résulte pas que les autres formes de l'architecture romano-byzantine dérivent strictement de ce style. Ce que celles-ci laissent surtout paraître, c'est un fond de traditions romaines avec un apport de principes byzantins, ce dernier variable suivant les lieux, tant par son degré d'importance que par l'époque où il s'est produit. L'action des peuples barbares a été de mêler ces éléments et de les vivifier ; de là un ensemble complexe, dans lequel ce qui appartient à la fois aux diverses formes particulières émane de principes communs, plutôt que d'une influence directe exercée par l'une de ces formes, la première en date, sur les autres. Une évolution artistique postérieure, la Renaissance, a suivi dans son développement une marche analogue à celle du style romano-byzantin. Pareillement issus de l'Italie, ces deux systèmes d'architecture se propagèrent au delà des Alpes par les mêmes moyens. A la différence de caractère qui divise le roman du lombard, correspond une différence non moins marquée entre la renaissance française et celle de l'Italie. Et le retard de plus d'un siècle de l'architecture romane sur la lombarde se retrouve dans l'intervalle de temps presque égal qui sépare la renaissance française de la renaissance italienne. Les écarts de style et de date constatés à cette dernière époque ont dû se produire à plus forte raison pendant l'ère du haut moyen âge. La propagation rapide d'un nouveau système d'architecture était, avant l'an mil, bien autrement difficile qu'au XVe siècle ; il y avait moins de relations, les arts du dessin étaient dans l'enfance et l'on n'avait guère la ressource d'appeler de loin des artistes sur le bruit de leur réputation.

L'objet de ce travail est l'étude de l'architecture lombarde dans les limites de son propre territoire.

Il ne sera point question des influences exercées au dehors par cette architecture ; celles que, à son tour, elle a ressenties seront seules examinées. Partant du style lombard, il suffit, pour analyser les impressions qu'il a reçues, de posséder une connaissance générale des autres styles ; tandis qu'on ne saurait apprécier sûrement son rôle extérieur, sans avoir fait, dans ce but, l'examen approfondi des monuments étrangers, travail trop important pour être traité d'une manière accessoire. Quoique restreinte à ces termes, l'étude de l'architecture lombarde présente encore un intérêt général, parce que le point de départ de cette architecture se confond avec les origines mêmes du style romano-byzantin, c'est-à-dire avec les origines de l'architecture chrétienne du moyen âge dans l'Europe occidentale.

Cette *Introduction*, comme on le voit, expose d'une manière claire et dans un ordre méthodique les principales conclusions auxquelles l'auteur a abouti dans ses recherches sur l'histoire de l'architecture du haut moyen âge. Dans le corps de l'ouvrage, on trouve les preuves des assertions émises par l'auteur dans l'*Introduction* que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur. C'est surtout dans la première partie, consacrée à l'appréciation historique du développement et des transformations de l'architecture depuis la fin du IIIe siècle jusqu'aux premières années du IXe que ces preuves sont présentées avec une netteté et une lucidité remarquables. Le premier chapitre de cette partie renferme l'histoire de l'architecture chrétienne en Italie depuis Constantin jusqu'à la chute de l'empire romain (476) ; le second est consacré à l'examen de l'influence exercée par les Ostrogoths sur l'architecture romaine, et l'auteur y fait connaître l'origine et les caractères du style byzantin. Le troisième traite de l'époque longobarde et le quatrième de celle de Charlemagne.

Nous terminerons cette analyse en disant qu'à notre avis la publication de M. de Dartein sur le style lombard fera époque dans l'histoire des études archéologiques qui ont pour objet le développement de l'architecture chrétienne en Occident du IIIe au XIIe siècle.

## La Messe, études archéologiques sur ses monuments, par CH. Rohault de Fleury, auteur du *Mémoire sur les instruments de la Passion*, continuées par son fils. Tome I. Paris, Morel et Cie, 1883 ; volume in-4° de IV-240-8 pages de texte, et 80 planches.

Sous ce titre vient de paraître, il y a quelques jours seulement, le premier volume d'un ouvrage qui s'annonce comme devant contenir tout ce que l'iconographie, c'est-à-dire les peintures, les

mosaïques et les sculptures, nous fournissent de données archéologiques sur la sainte Messe depuis les origines du christianisme jusqu'à nos jours. On sait que M. Ch. Rohault de Fleury, l'auteur du *Mémoire sur les instruments de la Passion* et l'un des plus zélés promoteurs de la construction de la basilique du Sacré-Cœur sur les hauteurs du Montmartre à Paris, rassemblait des notes et des documents relatifs à l'*Iconographie de la sainte Vierge* et à la *Sainte Messe*. Sa mort inopinée et subite ne lui a pas permis de terminer l'œuvre qu'il avait entreprise. Grâce au dévouement filial et aux talents de son fils Georges, les deux collections que formait M. Ch. Rohault de Fleury, père, n'ont pas été perdues pour le public. *L'Iconographie de la sainte Vierge* a vu le jour, il y a quelques années, et les notes sur la *Sainte Messe*, dont le premier volume vient de paraître, seront aussi bientôt imprimées.

Nous n'avons encore pu jeter qu'un rapide coup d'œil sur ce volume qui renferme des études : 1° sur les prières que le prêtre et les ministres sacrés récitent à la Messe (p. 1-50), 2° sur les représentations figurées, c'est-à-dire sur l'iconographie de la célébration des saints Mystères (p. 51-92) ; et enfin 3° sur les autels depuis les commencements du christianisme jusqu'au XIII^e siècle (p. 93-240). Les planches, au nombre de quatre-vingts, servent de complément indipensable au texte en reproduisant les anciens monuments peints ou sculptés dont il est parlé. Elles représentent: *a)* les images symboliques de la sainte Messe, telles que les sacrifices d'Abraham et de Melchisédech ; *b)* la célébration des saints Mystères, et *c)* les différentes formes des autels anciens.

Les deux volumes qui doivent encore être publiés traiteront d'abord des retables, des baldaquins ou *ciboria*, des tabernacles, de l'ambon, de la clôture du chœur et autres monuments fixes, ensuite des accessoires des autels et des vêtements ecclésiastiques.

Nous nous proposons de faire plus tard, pour nos lecteurs, une étude approfondie de cette intéressante publication qui n'a qu'un tort, celui de coûter un peu trop cher. Les trois volumes se vendent 250 francs, somme assez élevée pour rendre l'ouvrage peu accessible aux bibliothèques des particuliers.

L'impression du texte et l'exécution des planches sont bien faites, et ces dernières reproduisent quelques sujets peu ou point encore connus.

E. R.

---

*En même temps que cette notice de M. le chan. Reusens, nous recevons de Mgr. X. Barbier de Montault un compte rendu plus étendu du même ouvrage.*

## La Messe, études archéologiques sur ses monuments, par Ch. Rohault de Fleury, auteur du *Mémoire sur les instruments de la Passion*, continuées par son fils. Paris, Morel, 1883, in-folio.

Le premier volume de cet important ouvrage vient de paraître : je me fais un véritable plaisir de l'annoncer aux lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*. Plusieurs raisons m'y engagent vivement : j'ai connu l'auteur, qui voulait bien m'honorer de son estime et de sa sympathie ; la librairie, qui entreprend une pareille publication, mérite à tous égards les encouragements du clergé ; enfin, l'ecclésiologie fait en cette circonstance un pas immense dans un champ qui n'a pas encore été exploré.

Ce volume, imprimé sur deux colonnes, contient 240 pages de texte, et 90 planches isolées gravées à l'eau forte par M. Georges Rohault de Fleury, sans parler de nombreux bois disséminés dans le texte. Ce texte n'est pour ainsi dire que le commentaire des planches, où figurent tant d'objets intéressants, cotés et dessinés avec la plus scrupuleuse exactitude.

Quatre questions viennent immédiatement à l'esprit du lecteur : Quel est l'auteur ? Quel but poursuit-il ? Quelle valeur scientifique a son ouvrage ? A qui s'adresse-t-il principalement ? Je vais y répondre aussi complètement qu'il me sera possible.

L'auteur, le regretté Ch. Rohault de Fleury, pour se reposer de sa longue et honorable carrière d'architecte et occuper les loisirs de sa retraite, se livra spécialement à des études archéologiques qui ont produit ces trois beaux et utiles ouvrages : *Les instruments de la Passion, l'Évangile, la Vierge*. On voit de suite, à ces titres, la tendance de son esprit investigateur, qui s'est fait une voie en dehors des sentiers battus. L'iconographie le passionnait et ses voyages incessants, ainsi que les notes qu'il recueillait partout, l'aidèrent puissamment dans cette œuvre de foi qui avait pour lui l'attrait d'une bonne action, et d'un service rendu à l'Église, car le christianisme l'avait profondément pénétré de sa lumière et de sa chaleur. Après avoir recherché les reliques encore existantes de la douloureuse passion du Christ, il s'attacha aux représentations de sa vie mortelle et de celle de sa Mère. S'occuper de la messe est donc continuer et développer le même sujet, puisque c'est montrer la Rédemption appliquée dans la suite des siècles au genre humain par le sacrifice non sanglant de l'autel.

On aimera voir, en tête de la *Messe*, le portrait de l'auteur, d'après un médaillon qui a saisi à la fois la pénétration de son regard et la bonté de sa physionomie.

Son fils Georges, utilisant des matériaux si patiemment et laborieusement amassés, a conduit à bonne fin l'œuvre paternelle, touchant hommage rendu à sa mémoire, et dans lequel il s'est peut-être trop effacé, car une part considérable lui revient dans cette vaste conception.

On ne saurait trop admirer et féliciter ces vaillants laïques qui, suppléant à l'insuffisance du clergé trop absorbé par le ministère et non préparé par ses études à pareille tâche, se sont donné la mission d'approfondir et de divulguer ce qui, à première vue, semblerait être exclusivement de notre domaine. Ces auxiliaires précieux sont venus à une heure propice pour faire profiter l'Église du fruit de leurs immenses et consciencieux travaux.

Le but que poursuivent et qu'ont atteint MM. Rohault de Fleury, est nettement exposé dans l'*Avertissement*. Je n'en citerai que quelques passages.

« L'archéologie devient de plus en plus une science religieuse, elle fait de l'histoire de l'Église un bloc unique où dix-neuf siècles sont reliés par un ciment invincible. » Ainsi la constatation de la tradition, tel est le but proposé. Le moyen ressort de cette autre affirmation : « Pour un ouvrage tel que celui-ci, l'auteur n'est rien et les monuments sont tout ; ils composent à eux seuls leur propre histoire. Nous n'avons fait que les disposer dans une sorte de musée, évitant le mieux possible le domaine de la liturgie proprement dite, que tant de grands hommes ont cultivé et où il ne reste rien à glaner, pour nous borner à la *liturgie monumentale*, encore trop peu étudiée. » L'histoire est connue, la liturgie a été scrutée jusque dans ses moindres détails ; un seul point restait encore à exploiter, à savoir la confrontation des monuments avec les textes pour montrer leur accord. C'est ce qui a été fait avec beaucoup de science, de méthode et de critique par les deux archéologues parisiens, père et fils, grâce à l'archéologie dont ils possèdent tous les secrets. L'œuvre est donc essentiellement archéologique, autrement dit, c'est le passé étudié dans les monuments subsistants au point de vue spécial de la liturgie catholique. Et comme ces monuments constituent à eux seuls toute la force du raisonnement qui en est déduit, il a fallu, non seulement les décrire et dater, interpréter et classifier, mais encore il a été nécessaire, indispensable, de les mettre sous les yeux du lecteur, afin qu'il puisse juger lui-même en pleine connaissance de cause. On a ainsi les preuves entre les mains et l'étude devient dès lors aussi facile qu'agréable.

« Nos gravures, ajoute *l'Avertissement*, ont été presque toujours faites d'après les dessins originaux ou des photographies. Dans nos copies, nous nous sommes appliqués principalement aux époques primitives, et si nous descendons quelquefois au-dessous du XII^e siècle, c'est pour suivre le courant d'une tradition originelle. » Dans l'*Évangile* et la *Vierge*, le XII^e siècle a été une limite qui n'a pas été dépassée; aller plus loin, c'était risquer de s'encombrer, car, pour les époques plus rapprochées de nous, les matériaux deviennent de plus en plus abondants. Les planches sont à peu près tout le livre, le texte n'en est pour ainsi dire que l'accessoire ; il se borne à les coordonner et à les expliquer.

Dans ces conditions, il a une valeur scientifique réelle, qui ressort tout ensemble du nombre des monuments colligés, de leur classement méthodique, de leur rapprochement destiné à élucider tous les points obscurs, des inscriptions qui y sont gravées, des souvenirs qu'ils rappellent, de la vénération dont ils furent l'objet, etc.

Le premier volume, le seul qui nous occupe actuellement, se divise en trois parties : *Texte de la messe*, *Iconographie de la messe*, *Autels*.

Le *Texte de la messe* s'entend des prières et des rites, d'après le Missel réformé de S. Pie V. Un mot sur les variantes, usitées au moyen âge, n'eût pas été déplacé et n'eût allongé que de quelques pages. Il faut bien avoir le courage de le dire, la réforme prescrite par le concile de Trente a été trop radicale ; elle s'est faite avec plus d'autorité que de science. Aussi y a-t-il là de regrettables lacunes et de déplorables mutilations. Cette opération ressemble un peu trop au grattage des monuments gothiques par les néo-classiques des deux derniers siècles, qui ont déshonoré tant d'églises anciennes.

J'aurais voulu aussi la justification de certaines parties de la messe par les monuments. Par exemple, comment ne pas citer les inscriptions des grottes vaticanes, qui attestent l'introduction, au VIII^e siècle, de certains mots dans le canon (1) ? Pourquoi ne pas avoir rappelé que l'*O Salutaris hostia*, chanté à l'élévation, n'était plus celui de S. Thomas d'Aquin et que la strophe finissait par ce vers significatif : *Da pacem, serva lilium ?* Puis, pourquoi aussi ne pas avoir reproduit les inscriptions gravées sur les marches des autels du *Martyrium* de Poitiers (VI^e siècle) et de St-Nicolas de Bari (XII^e siècle), qui établissent péremptoirement l'usage de la *confession* faite *au pied* même de l'autel ? Ce sont des détails qui ont ici leur importance.

L'*Iconographie de la messe* est un sujet entièrement nouveau et traité avec une ampleur particulière. Qu'on en juge par ce seul tableau de statistique : 12 monuments pour les premiers siècles, 2 pour le VI^e siècle, 6 pour le IX^e, 4 pour le X^e,

1. Voir ma brochure, *les souterrains et le trésor de St-Pierre, à Rome*. Rome, 1866.

4 aussi pour le XI^e, 11 pour le XII^e, 24 pour le XIII^e, 11 pour le XIV^e, 23 pour le XV^e et 4 pour le XVI^e. Mais rien n'égale l'ivoire du sacramentaire de Drogon, évêque de Metz, conservé à la bibliothèque nationale et daté du IX^e siècle : les différentes actions de la messe y sont figurées en onze tableaux, d'un intérêt capital.

En comparant entre eux des manuscrits de différentes époques, j'ai pu écrire dans la *Revue de l'Art chrétien* (t. IX, p. 113 et suiv.) un article intitulé *L'autel et les saints offices au moyen âge.*

Les autels publiés, des temps apostoliques au XIII^e siècle inclusivement, sont au nombre de 529. Quelle riche moisson ! Comment pourrais-je donner seulement une idée de tant de types divers ? J'essaierai cependant de tracer quelques linéaments d'un ensemble si complet.

L'autel, étymologiquement, signifie *une table élevée sur un pied: altare, alta ara.* Ces deux éléments constitutifs sont strictement requis dans tout autel chrétien : la *table*, qui sert au saint sacrifice et le *pied* (massif, base) qui l'exhausse.

Primitivement, la base est un cippe antique, souvent même un autel païen, auquel on ajoute une table, de petite dimension, puisque le calice seul devait y trouver place. Ce pied est plein et les reliques des martyrs, exigées par le Pontifical, sont incluses à l'intérieur, dans une cavité faite exprès. Ce pied, plus tard, devient pilier, balustre ou colonne.

Plus on avance dans le cours des siècles, plus l'autel tend à se développer en largeur. Il est creux intérieurement, quand il doit contenir des reliques précieuses et qu'il n'y a pas de confession, usage qui se manifeste à Ravenne dès le VI^e siècle. Vers le XI^e siècle, il commence à être à jour et plusieurs colonnettes supportent sa table qui déborde.

Sa forme est un rectangle, à côtés égaux ou dissemblables. On cite comme exception l'autel circulaire de Besançon (pl. 41) et celui en demi-cercle de Vienne en Dauphiné (pl. 411).

La table est souvent évidée à sa surface extérieure ; aussi les rebords forment-ils comme un cadre mouluré, quelquefois même avec lobes.

L'ornementation est très variée; mais. pour les hautes époques, elle comporte invariablement le chrisme, la croix, la vigne, les agneaux et les colombes, symboles des douze Apôtres. Parfois, les cinq croix de la consécration y sont creusées, pour attester à jamais le privilège de l'onction sainte.

Les inscriptions désignent les reliques, nomment le consécrateur et fixent la date de la consécration. Grâce à elles, on peut s'orienter dans ce dédale, où, jusqu'à présent, n'existait aucun fil conducteur. M. Rohault de Fleury a donc eu raison de dire dans l'*Avertissement :* « Nous nous sommes fortement attaché à l'ordre chronologique, persuadé que, devant leur suite séculaire et leur rangement exact (des monuments), le lien historique qui les réunit se saisit plus facilement sans qu'il soit presque besoin de le mettre entre les mains des lecteurs. Cette classification des monuments, plus laborieuse que leur recherche, a été, pour les objets de date incertaine, l'occasion d'études spéciales et a dû être appuyée de justifications lorsqu'elle s'écartait des opinions admises. » Le connu éclaire l'inconnu et l'on marche ainsi à pas sûrs dans cette longue route qui comprend douze siècles.

La description des autels se termine par un résumé substantiel de toute la doctrine éparpillée un peu partout et qu'il était utile de condenser, dans l'intérêt de la vulgarisation des idées émises et des principes acquis. Le volume est clos par une table alphabétique, qui permettra de rechercher et de trouver sans peine les monuments étudiés en France, en Italie, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en un mot dans les diverses contrées de l'univers catholique.

Il me semble qu'il eût été préférable de distinguer l'autel maçonné de son revêtement, soit fixe, comme tous les *paliotti* d'orfèvrerie (Bâle, Monza, Florence, etc.), soit mobile, tels que les parements d'étoffe et les panneaux peints.

L'autel d'or de Bâle, maintenant au musée de Cluny, représente le CHRIST, debout entre S. Michel et S. Benoît, à droite, S. Gabriel et S. Raphaël, à gauche. Ces personnages sont nommés par une inscription ainsi conçue :

QVIS SICVT HEL FORTIS MEDICVS SOTER BENEDICTVS
PROSPICE TERRIGENAS CLEMENS MEDIATOR VSIAS.

Ces deux vers ont donné lieu à de longues et érudites discussions. M. le chanoine Chabauty m'écrit à ce sujet: « *Hel* est hébreu. C'est un des noms de Dieu qui, selon le sens radical, veut dire *fort, tout-puissant. Quis ut Hel* est donc la même chose que *quis ut Deus ?* Dans cette inscription l'hébreu, le grec et le latin, qui sont les trois langues sacrées, sont employés simultanément. Puisqu'elle nomme les saints figurés sur l'autel d'or, elle forme une sorte de jeu de mots, car la signification littérale est celle-ci : *Qui est comme Dieu ? (Il est) le tout-puissant médecin, le Sauveur béni. Veille, ô clément médiateur,* (ou plutôt jette *un regard favorable) sur nos possessions terrestres* (sur les biens de la terre, puisque la liturgie nous fait prier pour leur conservation et accroissement). »

Le dernier vers est dit par le donateur et la donatrice agenouillés aux pieds du Sauveur.

Le livre de M. Rohault de Fleury est spécial,

j'en conviens, et son prix élevé ne le met pas à la portée de toutes les bourses. Toutefois, il est des bibliothèques pour qui le posséder est un devoir impérieux et un service rendu à toute une classe de lecteurs intelligents et studieux. D'abord, le clergé ne peut s'en passer, surtout dans les séminaires: il fera partie intégrante du cours d'archéologie et aidera le professeur de liturgie. Par *clergé* j'entends encore tous les centres intellectuels, évêchés, couvents, bibliothèques cantonnales, etc.

Les archéologues doivent être conviés les premiers à ce festin qu'on dirait préparé exprès pour eux et leur influence devra parvenir à imposer l'ouvrage aux sociétés archéologiques, actuellement si multipliées et si fécondes, ainsi qu'aux bibliothèques des villes.

Les liturgistes, qui se sont traînés péniblement dans l'examen des rubriques, s'attachant plus à la lettre qu'à l'esprit, aux mots précis qu'aux origines et à la tradition, ont là une belle occasion de s'émanciper de leur routine habituelle et de faire d'utiles incursions dans un passé qu'ils ignorent presque toujours.

Quelle ressource pour les architectes, sculpteurs, décorateurs, etc., appelés si souvent à compléter et restaurer des monuments, dont ils ne connaissent pas les similaires, ni la haute portée archéologique ! Que de fois aussi ne sont-ils pas conviés à compléter des églises où les âges précédents, la mode et la guerre, ont dévasté le mobilier primitif !

Enfin, le protestantisme qui a rompu avec nous, sous prétexte de remonter à l'origine, trouvera là plus d'une page à méditer, plus d'un monument qui lui échappait et qui l'amènera à la vraie voie. « L'une des meilleures apologies, dit l'*Avertissement* en s'adressant à nos frères séparés, est d'exposer la vérité dans sa simplicité. Les faits portent en eux-mêmes une éloquence qui ne permet pas de réplique. »

J'appelle de tous mes vœux ce triple résultat : instruire le clergé en ce qui le touche personnellement; nourrir les archéologues et les architectes de principes certains et basés sur la saine critique ; rapprocher ceux que l'égarement a éloignés de notre communion. Le livre de MM. Rohault de Fleury se présente donc comme éminemment utile et opportun, car jamais on ne fut plus avide de vérité et de science.

Féliciter l'auteur et appeler sur son œuvre un succès mérité, c'est du même coup louer l'éditeur, qui a donné tous ses soins à l'exécution matérielle de l'ouvrage et qui a déjà, par des publications spéciales et de luxe, tant contribué à l'accroissement des études archéologiques. Qu'il nous suffise de dire que la *Messe* est le complément obligatoire du *Dictionnaire du mobilier* de Viollet-le-Duc.

Comme spécimen des gravures sur bois, les seules qui puissent s'accommoder à notre format, nous donnons ici une base d'autel et une vue de chapelle.

La base est empruntée au musée du Capitole, à Rome. Originairement, ce fut un cippe païen, qui a conservé son épitaphe, consacrée aux dieux mânes de Diadumène. Le christianisme l'a sanctifié en y gravant une croix, à la partie antérieure. Benoît XIII a fait de cette croix une prescription liturgique, parce que, suivant la formule du Pontifical, l'autel est le CHRIST lui-même, *altare Christus est* et que la croix a une relation directe avec le sacrifice de la Messe.

La chapelle de Ste Marthe, à la cathédrale de Coutances, a gardé son autel daté de 1251. Il est adossé à la muraille. Sa table est soutenue par trois piles, ornées de colonnettes, qui laissent la partie inférieure à jour. Cet autel mesure, en hauteur 1,04, en profondeur, 0,95, et en largeur 1,85. Par ces proportions on arrive insensiblement à nos autels modernes, qui semblent moins faits pour dire exclusivement la messe que pour attirer les regards par une exhibition fantaisiste de gradins, de chandeliers et de fleurs. Je ne veux pas dire pour cela que j'aimerais voir revenir, comme le désirait le Dr Cattois, la sévérité, la simplicité et l'étroitesse des autels primitifs ; mais partout l'abus est regrettable, et l'autel est surtout beau quand, dégagé des incertitudes des premiers âges qui tâtonnent en cherchant à fixer un type, il apparaît tel que l'a créé le génie chrétien, maître de lui-même, conformément aux besoins du culte auxquels il devait pourvoir.

Puisque je disserte de la messe, qu'on veuille bien me permettre ici une digression pour faire connaître deux recueils de gravures, qui doivent être fort rares, puisque je ne les ai encore rencontrés que deux fois, et qui m'ont été obligeamment communiqués. La messe y est représentée dans toutes ses parties, et non pas seulement dans un acte isolé, comme on en trouve maint exemple sur les tableaux et les miniatures.

M. Fossin, qui est un intrépide et heureux collectionneur, possède un livret mutilé, où la dernière page porte le n° 32; et la seconde, la signature du graveur *J. Collin sc.* Je l'attribue au commencement du XVII^e siècle.

Voici ce qui en ressort pour l'étude de la liturgie. L'ouvrage étant français, nous avons sous les yeux une messe selon le rite gallican.

L'autel n'a qu'une marche ou marchepied.

Sa forme est un rectangle. Le devant est garni d'un parement uni, à frontal frangé. Un rebord saillant en bois, comme à Rome, empêche les pieds du célébrant de toucher à l'étoffe.

La nappe est bordée d'une étroite dentelle en

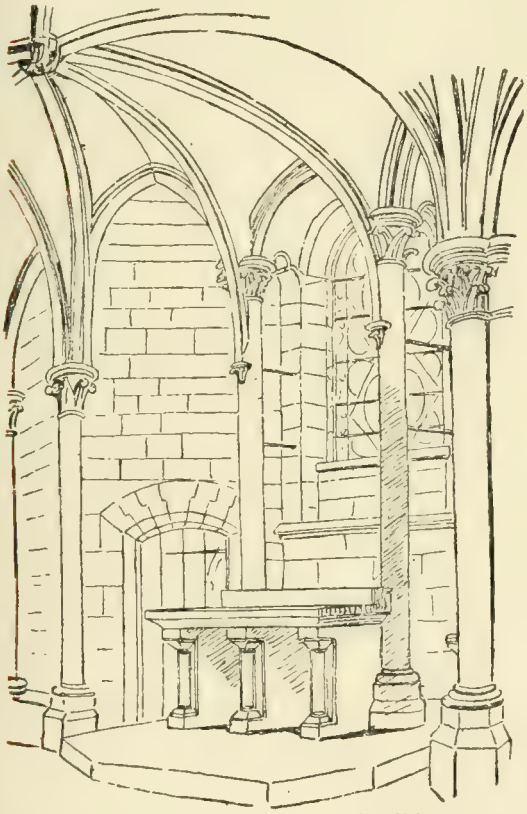
point coupé, qui est ramenée latéralement au parement où elle forme bordure.

De chaque côté de l'autel s'avancent deux tringles auxquelles pendent des rideaux ou *courtines*.

Les deux chandeliers sont posés sur la table même de l'autel, aux extrémités, ainsi qu'on le pratique encore à Rome pour les messes basses.

Contre le gradin, qui porte un crucifix et deux bouquets de fleurs dans des vases à anses, est appuyé, au milieu, un carton à triple compartiment.

Pour le missel, qui a deux fermoirs, il y a deux coussins, avec glands, un au côté de l'épître et l'autre au coin de l'évangile, suivant l'usage napolitain.

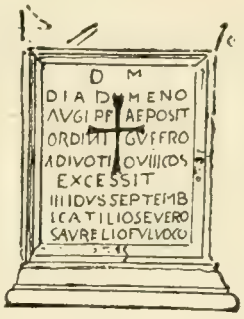


Le retable, selon le goût de l'époque, est formé d'un grand tableau de toile peinte, avec cadre mouluré.

La crédence aux burettes, placée à la gauche de l'autel, est recouverte d'une nappe tombante.

Les enfants de chœur sont au nombre de deux. Ils ont des souliers à nœuds de ruban, un collet rabattu et sur leur costume laïque, un surplis, qui descend aux genoux ou tombe jusqu'aux pieds.

Le prêtre porte une aube très courte avec une étroite dentelle au bas. Sa chasuble est ample, avec orfroi droit en avant et croix en arrière. Ses manchettes en dentelle couvrent les poignets de l'aube et son col est rabattu sur la chasuble.

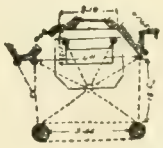



Voilà pour les traits généraux; les détails particuliers seront relevés au fur et à mesure des tableaux, qui mettent en parallèle la vie du CHRIST et les diverses actions du prêtre.

*Accessus ad altare.* Le prêtre est coiffé de la barette, son calice est entièrement couvert d'un voile uni et souple. Le premier enfant de chœur porte les burettes à anse et couvercle sur un plateau ovale; le second tient le missel, avec le mouchoir. Un ange allume des cierges avec un *cerino* enroulé au sommet d'un bâton.

4. *Le prestre baise l'autel.* — JÉSUS-CHRIST *est trahy par un baiser de Judas.* Les deux *clergeons*, mains jointes, sont agenouillés sur la marche. Le corporal, entièrement déplié, est bordé d'une dentelle. Un galon contourne le voile sans croix. L'aube est garnie de dentelles aux manches.

5. *Le prestre s'advance à l'épistre.* — JÉSUS-CHRIST *est pris et lié par les Juifs.* La clochette à main, avec lanière de cuir pour la saisir, est sur le marche-pied. La bourse est appuyée au gradin, à droite. Au coussin pend, par une cordelette, un mouchoir, dont la tête est emprisonnée dans un gland (1).



6. *Le prestre est à l'Introït de la messe.* — JÉSUS-CHRIST *est mené comme un criminel à la maison d'Anne.* Le clerc, du côté de l'épître, lit dans un livre, la clochette est près de lui sur le pavé ; même mouchoir au missel.

7. *Le prestre dict à l'autel le Kyrie eleison.* — JÉSUS-CHRIST *est trois fois renié par Pierre en la maison de Caïphe.*

8. *Le prestre en se retournant dit:* Dominus vobiscum — JÉSUS-CHRIST *regardant Pierre tire de lui des larmes de repentence.*

9. *Le prestre prie après l'épistre.* — JÉSUS-CHRIST *est accusé devant Pilate.* Même mouchoir fixé au coussin de l'épître.

10. *Le prestre s'humilie à l'autel.* — JÉSUS-

1. Ce mouchoir, qui servait à essuyer les doigts du prêtre pour qu'ils ne salissent pas les feuillets du missel, se voit, au XVe siècle, dans un tableau de Roger Van der Weyden (*Annales archéologiques*, t. XXVII, p. 239.) Il en est souvent parlé dans les inventaires. J'en citerai quelques exemples :

« Item, unum manutergium deauratum. » (*Inv. de l'abb. de Silvacane*, 1289, n. 17.)

— « Item, duo manutergia rubea. » (*Ibid.*, n. 21).

« Item, sex sudaria pro facie tergenda, laborata ad modum theotonicum serico et sine serico. » (*Inv. de S. Pierre de Rome*, 1361.)

« Item, manutergium cericum. » (*Inv. de l'abb. de l'Huveaune*, 1388, n. 10).

« Item, duo tersoria deaurata, pro paramento altaris. » (*Ibid.*, n. 14.)

« Duodecim mocichini simul ligati. » (*Inv. de St-Pierre de Rome*, 1436.) — « Item nasitergium unum. » (*Ibid.* 1454.)

« Visitavit (episcopus) etiam sudarios satis sufficientes » (*Vis. de la cath. d'Aosta*, 1624, n. 16.)

CHRIST *est présenté à Hérode.* Encore le même mouchoir, mais avec dentelle à la partie inférieure.

11. *Le prestre dict l'Évangile.* — JÉSUS-CHRIST *renvoyé d'Hérode à Pilate.* Les enfants de chœur sont debout, l'un se signe au front. Un angelot tient une torche allumée, près du prêtre disant l'évangile, tourné au nord. Contre un pilier est allumé le cierge du *Sanctus*, placé du côté de l'épître.

12. *Le prestre descouvre le calice.* — JÉSUS-CHRIST *est despouillé de ses habits.* Le calice est couvert d'une pale unie. Le voile est rejeté en arrière. Un ange tient allumé le roseau.

16. *Le prestre invite aux prières.* — JÉSUS-CHRIST *monstré aux Juifs par Pilate disant*: Ecce homo. Le calice a un pied polylobé. Contre le gradin, à gauche, la bourse marquée d'une croix.

19. *Le prestre couvre de ses mains le calice.* — JÉSUS-CHRIST *est rencontré par la Véronique.* Même disposition de la bourse et, comme dans le tableau précédent, au-dessous du coussin de l'épître, relevé contre le gradin, un petit carré, épais et uni, dont je ne m'expliquerais pas l'usage, s'il ne fallait y voir le voile plié, comme on le plie à Rome.

20. *Le prestre fait des signes de croix sur l'offrande.* — JÉSUS-CHRIST *attaché en croix.* Du côté de l'épître, la bourse, le coussin, le carré et le mouchoir. Les deux clercs vont au milieu de l'autel, l'un agite la sonnette.

23. *Le prestre dict le memento pour les défunts.* — JÉSUS-CHRIST *prie son père pour ses ennemis.* Même disposition, mais le mouchoir est déplié.

27. *Le prestre met dans le calice une partie de l'hostie.* — JÉSUS-CHRIST *descend aux limbes.* Les enfants sont restés agenouillés sur le marchepied au milieu de l'autel. Même arrangement du côté de l'épître.

32. *Le prestre dict* Dominus vobiscum.— *Apparition de* JÉSUS-CHRIST (à ses apôtres). La bourse est sur le calice, dont le voile trop court laisse le pied à découvert. Le mouchoir est sur l'autel, déplié, près du missel ouvert. Les enfants récitent le chapelet.

L'exemplaire de la Bibliothèque de la ville de Poitiers est aussi incomplet, mais il nous donne la dédicace par Mazot « à Monseigneur le Marquis de Chasteau-neuf » ; dans cette même dédicace le titre de l'ouvrage : *Méditations dévotes sur les mystères de la passion applicquées au saint sacrifice de la messe* et quelques autres planches, mais dans un ordre inverse : ici les saints se trouvent au recto des feuilles et l'action de la messe au verso.

13. *Le prestre fait oblation de l'hostie.* — JÉSUS CHRIST *est lié à la colonne.* Un des clercs présente les burettes de chaque main, elles ont une anse et un couvercle plat ; l'ouverture est large. Le purificatoire est mis en travers sur le calice.

14. *Le prestre couvre le calice.* — JÉSUS-CHRIST *est couronné d'épines.* Le manuterge que tient le clerc a l'étendue d'une serviette.

15. *Le prestre se lave les doigts.* — JÉSUS-CHRIST *déclaré innocent par Pilate.*

17. *Le prestre dict la préface.* — JÉSUS-CHRIST *est condamné.* Le clerc de gauche sonne la clochette et celui de droite récite son chapelet. Un ange allume le cierge du *Sanctus* placé contre un pilier du côté de l'évangile, l'éteignoir est enfoncé horizontalement dans la pointe du roseau.

21. *Le prestre fait l'eslévation de l'hostie.* — JÉSUS-CHRIST *eslevé en croix.* Les deux clercs soulèvent le bas de la chasuble et l'un d'eux sonne.

22. *Le prestre tient le calice eslevé.* — *Le sang de* JÉSUS-CHRIST *coule de ses playes.*

24. *Le prestre demande pardon pour les pécheurs.* —JÉSUS-CHRIST *promet le paradis au bon larron.*

25. *Le prestre récite le Pater noster.* — JÉSUS-CHRIST *crucifié recommande sa mère à S. Jean.*

26. *Le prestre rompt l'hostie en petites pièces.* — JÉSUS-CHRIST *expire en la croix.* Un des clercs récite le chapelet.

28. *Le prestre se frappe la poitrine disant l'*Agnus Dei. — *Patience de* JÉSUS-CHRIST *dans ses souffrances.*

29. *Le prestre communie.* — *Sépulture de* JÉSUS-CHRIST. Un ange s'avance, l'éteignoir en main, pour éteindre le cierge du *Sanctus.*

30. *Le prestre fait l'ablution* — *Le corps de* JÉSUS-CHRIST *embaumé est mis au sépulcre.*

31. *Le prestre prie après la communion.*—JÉSUS-CHRIST *ressuscite.* Un des clercs éteint le cierge du *Sanctus.*

33. *Le prestre en est aux dernières collectes.* — JÉSUS-CHRIST *est 40 jours avec ses disciples.* Contre le coussin, du côté de l'évangile, est appuyé un carton, contenant le dernier évangile ; l'en-tête est historié.

34. *Le prestre dict le dernier* Dominus vobiscum. — JÉSUS-CHRIST *monte au ciel.* Le missel est fermé; la tranche, à deux fermoirs, est tournée au dehors.

35. *Le prestre donne la bénédiction.* — *Le Saint-Esprit descend sur les apôtres.*

Une autre édition plus soignée de cet ouvrage existe à la même bibliothèque publique. Elle a pour titre : *Le tableau de la croix représenté dans les cérémonies de la S^te^ Messe, ensemble le trésor de la dévotion aux souffrances de N. S. J. C., le tout enrichi de belles figures.* A Paris, chez Mazot, rue St-Denis, près St-Sauveur. 1651.

1. *Le prestre s'approche de l'autel.* — JÉSUS-CHRIST *s'en va au jardin d'Ollivet.* Le pape a la tiare en tête, le clerc du missel tient la croix à triple croisillon.

2. *Le prestre commence la messe.* — JÉSUS-

CHRIST *arrivé au jardin y fait sa prière.*

3. *Le prestre dict le* Confiteor. — JÉSUS-CHRIST *sue du sang dans l'ardeur de son oraison.*

18. *Le prestre prie pour les vivans.* — JÉSUS-CHRIST *porte sa croix.*

Je ne relaterai pas les ressemblances des deux éditions, mais seulement leurs différences.

Le pavé, à carreaux de faïence, représente des fleurs ou des scènes de la Passion ; il est jonché de fleurs jusque sur la marche. L'aube du prêtre est garnie d'une dentelle qui monte à mi-jambe: le parement est en étoffe damassée, quelquefois divisée en plusieurs compartiments par des galons verticaux. Le voile du calice, également damassé, porte, à la partie antérieure, les trois clous dans une couronne d'épines ou une croix au-dessus.

La chasuble, semée de larges roses, a un orfroi historié de personnages debout ou à l'effigie du CHRIST sur la croix.

Au coin de l'évangile, derrière le chandelier, une boîte carrée à tranche épaisse, est adossée au retable : c'est le corporalier. Le surplis court des enfants de chœur est orné de dentelles en bas et aux emmanchures : parfois on leur donne une soutane.

A l'élévation du calice, le célébrant a déposé ses besicles à sa droite près du mouchoir, lequel est brodé à l'extrémité qui pend.

*Les tableaux de la sainte Messe*, imprimés à Mannheim en 1738 et par conséquent de style allemand, donnent lieu aux observations suivantes. Le parement de l'autel, plus petit que lui et monté sur châssis, porte, au centre, le monogramme du nom de JÉSUS, tel que les jésuites l'ont adopté.

L'autel a pour ornements deux chandeliers, deux vases de fleurs et deux statuettes d'apôtres. Les trois cartons s'appuient aux gradins.

Le crucifix est abrité sous une tente à rideaux entr'ouverts, qui se termine par un dôme surmonté de la croix.

Le calice est bas et a une large coupe. La pale est marquée d'une croix et le voile de deux. Le corporal étendu a une dentelle tout autour. Le manuterge est tenu par l'enfant de chœur à deux mains et déployé. Le pupitre est bas et en pente.

Les burettes sont des vases, à nœud et pied, avec anse, bec et couvercle.

Le missel repose sur un coussin à glands.

Le prêtre, portant le calice à l'autel, est coiffé de la barrette et tient l'ouverture de la bourse tournée vers lui. Un clerc le précède avec le missel ; suivant le rite romain, il s'agenouille toujours du côté opposé au livre.

La chasuble a une croix en rinceaux avec le chiffre de JÉSUS au milieu, l'aube n'est garnie que d'une étroite dentelle.

La soutane est sans queue, ce qui constitue la règle.

PIERRE DUC. **Histoire des églises paroissiales de Gressoney.** Aoste, in-8° de 160 pp.

Ce nouveau volume, dû à l'activité féconde et à l'intelligence sérieuse du chanoine d'Aoste, complète les monographies, précédemment publiées, de *l'Église paroissiale d'Arnod, de la prévôté* et *Eglise paroissiale de Verrés* et de *l'Église paroissiale de Chambave.* Tout y est, visites pastorales, confréries, reliques, objets d'art et d'archéologie, coutumes locales, écoles, etc ; aussi la lecture en est-elle des plus attachantes et instructives. Pour ma part, j'y ai pris beaucoup de notes, qui se retrouveront comme citations dans mes propres travaux.

A ce propos, je recommanderai instamment à l'auteur, puisqu'il montre tant de zèle et de bonne volonté, de toujours donner les textes intégralement et de ne pas se contenter de les analyser. Ainsi, il est dit dans deux actes de visites que la réserve eucharistique se fait en 1412, « dans un calice de laiton, » ou « dans un calice qui a perdu tout son or, » en 1567, ce qui fut jugé anormal et motiva un décret portant acquisition « d'un ciboire » et « d'une custode dorée surmontée d'une croix ». Ces renseignements ne sont pas suffisants en archéologie, surtout avec le développement que prend actuellement l'étude des monuments de l'Eucharistie.

PIERRE DUC. **Le Clergé d'Aoste de 1800 à 1870.** Aoste, in-8° de 200 pp.

C'est un travail de patientes recherches, qui aura son utilité plus tard, car tout y est enregistré de ce qu'il importe de sauver de l'oubli. Ainsi se trouve constituée l'histoire *personnelle* du diocèse, pendant plus d'un demi siècle. Chaque prêtre a sa biographie qui comporte ses dates de naissance, de prêtrise et de décès, les fonctions diverses qu'il a remplies, les œuvres qu'il a produites, les distinctions dont il a été honoré, etc. L'impression est même disposée de façon à permettre l'insertion de portraits-timbres.

J'y glane au hasard cette fleur épigraphique:

*Hic in corona Virginum adventum sponsi expectat P. R. D. Carolus Cyprian, hujus Parthenonis confessarius.*

*Vir pacis et amoris pertransiit cunctis benefaciens*
*Die 27 oct. 1818, ætat. 43.*

Je souhaite à tous nos diocèses de France un pareil recueil. Rien ne serait plus facile assurément, si les doyens voulaient se donner la peine de transmettre à la chancellerie épiscopale les renseignements qui leur seraient fournis, par la tradition et les actes officiels, sur les prêtres de leur canton.

PIERRE DUC. **Le Clergé d'Aoste du XVIIIe siècle.** Turin, in-8° de 244 pages.

Cet ouvrage, plus complet et plus intéressant que le précédent, contient de nombreux documents inédits : il devra être consulté aussi par ceux qui s'occupent de recherches héraldiques et épigraphiques. On y trouve, par ordre alphabétique, la vie souvent détaillée, de douze cents prêtres, dont plusieurs ont joué un rôle important comme évêques, vicaires capitulaires, chanoines, etc.

La lecture sans doute vise plus particulièrement le diocèse d'Aoste ; cependant d'autres diocèses peuvent y jeter les yeux avec fruit. Ainsi Mgr Milliet d'Arvillars fut évêque d'Aoste avant d'être promu à l'archevêché de Tarentaise ; Goirand de la Baume naquit, en 1758, au diocèse d'Uzès.

Ce volume, compact et à deux colonnes, est un bon exemple à offrir aux diocèses où l'histoire locale a été si longtemps et si déplorablement négligée. Une lettre très élogieuse de l'évêque d'Aoste lui rend pleine justice : « Plus d'une fois, dit-il, j'ai manifesté le désir de voir le clergé s'occuper de l'histoire locale du diocèse. Vous avez répondu à mes vœux, vous avez préparé le terrain. » Le modèle étant fait et ayant obtenu le succès qu'il mérite, il n'y a plus qu'à s'y conformer, partout où l'on conserve encore le culte du passé dans ses souvenirs les plus chers.

C. C. DE SAINT-ANDRÉ [1]. **Francs-maçons et juifs, sixième âge de l'Eglise d'après l'Apocalypse.** Paris, Palmé, 1881, in-12 de 820 pages.

Cet important ouvrage, consacré exclusivement à une question d'exégèse pratique, sort du cadre ordinaire de nos études. Cependant nous ne pouvions nous dispenser de le signaler, car il éclaire d'une lumière inattendue deux points d'archéologie religieuse, à l'aide de recherches spéciales.

1. En 1845, on trouva dans un champ, près d'Issoire (Puy de Dôme), au chevet d'une sépulture, une brique historiée qui est actuellement la propriété de M. Grange. M. Mathieu, après l'avoir communiquée à l'Académie de Clermont-Ferrand, la décrivit en 1855, dans ses *Colonies romaines en Auvergne :* il y voyait un mélange de doctrines mithriaques et chrétiennes « et une des premières effigies des empereurs chrétiens, peut-être celle de Constantin-le-Grand ».

En 1865, M. Grange fit reproduire cette brique dans le *Magasin pittoresque* et crut y reconnaître la figure du Sauveur, grossièrement traduite par un potier gaulois du Ve siècle.

1. Ces initiales et ce nom cachent, sous le pseudonyme, un prêtre fort méritant du diocèse de Poitiers, M. Chabauty, ancien curé de S. André de Mirebeau.

Un moulage étant venu au musée de la ville de Poitiers, la Société des Antiquaires de l'Ouest en publia une lithographie coloriée dans son *Bulletin*, où M. de Longuemar la décrivit et l'apprécia dans une note intitulée : *Une énigme archéologique* (1880, 3e trim., pp. 138-148). Ses conclusions furent que « ce petit monument symbolique datait des siècles qui précédèrent l'ère romane » et représentait « le triomphe du christianisme sur l'erreur, sous la figure du chrétien armé de sa foi ».

Hélas ! cette interprétation, pour être plus récente, n'était ni moins fantaisiste ni plus sérieuse que ses deux aînées. Toute hésitation eût cessé par la simple comparaison de la brique auvergnate avec son similaire du coffret du duc de Blacas, qui résout l'*énigme*. Il s'en suit que, loin d'être si ancien et surtout unique, cet objet ne remonte pas au delà du XIIe siècle et a des congénères, et que, non seulement il ne représente pas le Sauveur, mais est une *idole* à l'usage des *Templiers* ou, pour la désigner par son nom véritable, un *Baphomet*.

M. de Saint-André résume trop bien l'état de la question pour que je ne lui laisse pas complètement la parole. « On a lu dans les aveux faits par plusieurs chevaliers (Templiers) qu'ils avaient décrit ainsi une de leurs idoles : « Elle était en figure de *Baphomet* ou *Bafomet* (*in figuram Bafometi*). » Et encore : « Sur elle était peinte une figure de *Baphomet* (*depicta figura Bafometi.*) » Quelle était cette figure ? Quelle forme avait cette idole et d'où venait-elle ? « Quelques-uns prétendent que le mot *Baphomet* est une simple altération du mot *Mahomet*, qu'on trouve écrit aussi *Bahomuid*. Ce sentiment paraît peu probable. D'autres, avec plus de raison, cherchent ailleurs le sens et l'origine de cette expression et disent qu'elle vient du grec Βαφη Μητιος ou Μητεος et signifie *baptême* de *Métis* ou *Mété*. *Métis* veut dire en grec *prudence*, *sagesse*. Les grecs et les romains en avaient fait une déesse... Les Ophites la mirent au nombre de leurs Eons et l'appelèrent *Mété*...

« Par suite de leur affiliation aux secrètes doctrines des gnostiques orientaux, les Templiers acceptèrent et adorèrent, non seulement l'Eon ou divinité androgyne Mété, mais encore la figure représentant le *baptême de sagesse ou de feu* [1], dont ils firent une seconde idole sous le nom de *Baphomet*.

« Un savant orientaliste autrichien, M. de Hammer, a trouvé sculptées, sur un grand nombre de monuments appartenant aux Templiers, châteaux,

1. « Ce baptême symbolique (illumination, purification de l'esprit) se faisait au moyen d'une coupe ou gobelet qu'on fixait au pied d'une figure mystérieuse. On l'emplissait de feu, puis on recevait l'initiation. »

églises et tombeaux, tant en Orient qu'en Occident, une multitude de figures de *Mété* et de *Baphomet*. Il les a reproduites dans les *Mines de l'Orient*, ainsi qu'une foule d'hiéroglyphes et de symboles se rapportant aux mystères ténébreux des Templiers. L'idole *Mété* est représentée, conformément aux idées des Ophites (1), sous une forme humaine réunissant les attributs des deux sexes, avec une grande barbe, une poitrine de femme et des cornes sur la tête. Elle est accompagnée de la croix en forme de thau et du *serpent*, si fameux dans toutes les mythologies. Les *Baphomets* sont représentés à peu près de la même manière : ils portent des *serpents à la ceinture*, comme symbole de la sodomie. Ils ont la coupe et la représentation du baptême de feu. De plus, détail caractéristique et important, ces diverses figures sont entourées de tous les symboles maçonniques qui s'étalent dans les loges, tels que le soleil, la lune, l'étoile flamboyante, le tablier, la chaîne ou houppe dentelée, le chandelier à sept branches, etc. etc. Ces idoles (2), ces hiéroglyphes et ces symboles se retrouvent sur les monuments construits par les Templiers en Europe comme en Asie.

« Voir les ouvrages de M. de Hammer et le *Dictionnaire de toutes les religions*, aux mots *Mété*, *Baphomet* et *Templiers*. M. de Hammer a publié plusieurs mémoires relatifs aux doctrines secrètes des Templiers..... Les explications de ce savant furent combattues à son époque (1810-1820) par d'autres savants de France et d'Allemagne, qui donnèrent des explications différentes aux figures gravées sur les monuments templiers. Mais, en 1852, M. Mignard.... reprit la thèse de M. de Hammer et l'établit victorieusement dans sa *Monographie du coffret de M. de Blacas, ou preuves du manichéisme de l'ordre du Temple*. On possède plusieurs de ces coffrets, qui faisaient partie du trésor des maisons du Temple. Un a été trouvé en France (Côte d'Or), un autre en Toscane, dans l'emplacement d'anciennes maisons de Templiers. Sur les parois de ces coffrets sont gravées d'immondes représentations des manichéens du moyen âge, Cathares, Vaudois, Albigeois. Nous savons que le manichéisme avait absorbé toutes les sectes gnostiques. » (pp. 193-196.)

2. M. de St-André a parfaitement résumé la physionomie du chœur des églises primitives dans cette analyse rapide du texte de saint Jean : « Au milieu de la scène paraissait un *trône*, surmonté d'un arc-en-ciel.... Sur le trône était assis un *personnage*..... : il avait dans sa main droite un *livre* écrit..... A droite et à gauche, et par derrière, formant un grand demi-cercle autour du trône, étaient vingt-quatre sièges et sur ces sièges *vingt-quatre vieillards*, revêtus de vêtements blancs et portant sur leurs têtes des couronnes d'or. Immédiatement devant le trône, *sept esprits* semblables à des lampes ardentes. Plus en avant du trône et en face, une sorte de *mer vitreuse*, pareille à du cristal. Plus en avant encore et en face du milieu du trône, posé dans le demi-cercle formé par les vieillards, un *autel d'or*. Sur cet autel se tenait debout un *agneau* comme immolé..... Un peu en arrière de cet autel, placés en face du trône et complétant la ligne circulaire des vieillards, étaient rangés *quatre animaux* différents..... Des milliers et des millions d'anges entouraient tous les personnages de cette scène. Depuis l'arcature sous laquelle était placé saint Jean jusqu'au cercle formé par les anges, il existait une certaine distance, car les animaux lui disent d'avancer... De même entre le trône et l'autel il devait se trouver une étendue considérable, puisque le prophète y a vu une foule telle que personne ne pouvait la compter..... Cette vision est *permanente :* le prophète l'a constamment sous les yeux. » (pp. 19-21.)

Cette description est vraiment lumineuse et il s'ensuit une démonstration rigoureuse. Je vais la reprendre à rebours et montrer les objets tels qu'ils se présentent.

Saint Jean est sous une arcade, à la porte du chancel qui ferme l'entrée du presbytère (1) et forme le *vestibule* de l'autel, suivant l'expression du *Liber pontificalis*. Les quatre animaux sont rangés devant l'autel : c'est là que sont placés les quatre candélabres qui brûlent en l'honneur des quatre évangélistes (2).

Puis vient l'autel en orfèvrerie, le chandelier à sept branches, dressé entre l'autel et le trône, ou

1. « Il est démontré aujourd'hui que les Templiers étaient une branche de gnosticisme et qu'ils avaient adopté en majeure partie les doctrines et les allégories de la secte des Ophites. » (Clavel, *Hist. pittoresq.*, p. 354).

2. « Il y avait de ces idoles dans chaque province. On ceignait ces têtes de cordons ou de bandelettes. On leur faisait toucher des cordons, dont les frères se ceignaient ensuite eux-mêmes sur la chair. »

1. « Et ecce ostium apertum in cœlo. » (*Apocalyps.*, IV, 1.)

2. Au IVe siècle, l'empereur Constantin donne à l'église des Saints-Pierre-et-Marcellin : « Candelabra argentea, auro clusa, quatuor ; » et au Ve siècle, le pape Sixte III offre à Sainte-Marie-Majeure : « Candelabra argentea quatuor. » Le texte le plus probant est celui-ci qui mentionne la générosité de Constantin envers la basilique Sessorienne : « Candelabra aurea et argentea, ante lignum sanctum lucentia, secundum numerum evangeliorum, quatuor. » — Les quatre chandeliers, posés sur la clôture du chœur, se voient encore dans l'église des Saints-Nérée-et-Achillée, à Rome. Ce sont des colonnettes de marbre, tordues en spirale et incrustées de cubes d'émail. A cette place, qui est peut-être la primitive, malgré la restauration entreprise au XVIe siècle par le cardinal Baronius, ils se trouvent du côté de la nef, en arrière de l'autel, qui est tourné vers les fidèles. Ces chandeliers datent du XIIIe siècle. La même disposition existait à Saint-Paul-Hors-les Murs, avant le changement opéré par Sixte V.

les sept chandeliers (1) ; le trône, au fond, sous un arc, et les bancs des prêtres de chaque côté ; enfin au milieu du presbytère, la foule des chantres et des ministres (2).

Ailleurs, la confession est indiquée par les âmes des martyrs qui sont sous l'autel même (3), et, au chapitre IX, la voix qui part des quatre cornes de l'autel d'or atteste que les quatre évangiles se plaçaient aux quatre coins, figurant le monde sous la forme du carré, ce qu'ont continué de symboliser les byzantins par les quatre *gammadia*, si fréquemment nommés par Anastase. « Et audivi vocem unam ex quatuor cornibus altaris aurei, quod est ante oculos Dei. » (IX, 13.)

Saint Jean, parlant des sept chandeliers, en fait le symbole des sept Églises d'Asie (4), qui auraient été ainsi constamment représentées dans l'Église principale. Le fait est important à consigner et le symbole est l'expression matérielle de cet autre fait, bien connu en liturgie, de la *concélébration*, qui n'existe plus qu'au sacre des évêques et aux ordinations.

L'usage primitif s'est maintenu traditionnellement au moyen âge et jusque de nos jours. Ainsi lors de la création de l'évêché de Maillezais, démembré de celui de Poitiers, le nouveau siège dut entretenir, dans cette dernière cathédrale, deux cierges constamment ardents, en signe de dépendance et d'obéissance (5).

D'après le droit canonique, des cierges sont encore, chaque année, le jour de la Purification ou de la fête patronale, offerts par les églises filiales aux églises matrices (1). L'idée est donc toujours la même. Le cierge représente l'église absente, celle qui se rattache par un lien spirituel à l'église-mère, qui lui a donné naissance.

1. « Vidi septem candelabra aurea. » (I, 12). — « Et septem lampades ardentes ante thronum, qui sunt septem spiritus Dei. » (IV, 5.)

2. « Et vidi et audivi vocem angelorum multorum... dicentium voce magna : Dignus est Agnus qui occisus est accipere virtutem... Omnes audivi dicentes : Sedenti in throno et Agno benedictio, et honor, et gloria, et potestas in sæcula sæculorum. « (V, 11, 12, 13.) — « Vidi turbam magnam quam dinumerare nemo poterat... Stantes ante thronum et in conspectu Agni...et clamabant voce magna dicentes : Salus Deo nostro qui sedet super thronum et Agno. » (VII, 9, 10.) — « Sunt ante thronum Dei et serviunt ei die ac nocte in templo ejus. » (VII, 15).

3. « Vidi subtus altare animas interfectorum propter verbum Dei et propter testimonium quod habebant. » (VI, 9).

4. « Et conversus vidi septem candelabra aurea et in medio septem candelabrorum similem Filio hominis... Sacramentum... candelabra septem, septem ecclesiæ sunt. » (*Apoc.*, I, 13, 14, 20).

5. Le Pape Jean XXII, en 1317, « maintint à la cathédrale de Poitiers, outre certaines autres prérogatives, un droit de luminaire sur celles de Luçon et de Maillezais, qui devaient lui payer à cet effet annuellement une valeur de cent vingt livres chacune. De plus, elles devaient pourvoir à l'entretien continuel de deux cierges brûlant de chaque côté du grand autel en témoignage de filiale déférence envers l'église mère. » (Auber, *Hist. de la cath. de Poitiers*, apud *Mém. de la Soc. des antiq. de l'Ouest*, t. XVII, p. 77.)

## Julius Memor. Guide historique du chrétien dans la ville de Rome. Paris, in-12 de 251 pages.

Commençons par le titre. Je n'ai pas à me préoccuper du pseudonyme, seulement je ferai remarquer que le nom adopté *Memor* ne cadre pas avec les planches. En effet, celles-ci représentent certains monuments d'après des gravures de la fin du XVI^e siècle. Quels *souvenirs* peuvent-elles rappeler aux touristes? Il eût été préférable, dans un guide qui n'a aucune prétention archéologique, de faire graver les édifices les plus curieux tels qu'ils sont actuellement.

La visite de Rome est partagée en dix-neuf *promenades : courses* ou *journées* serait plus exact.

*Historique* n'est pas le mot propre, *hagiographique* conviendrait mieux, car tout est prétexte à une vie de saint. C'est la vie des saints de Rome. Nous avions déjà cela au complet dans le *Saint de chaque jour*, par l'abbé Chapia, qui a pris toutes les indications relatives aux reliques dans mon *Année liturgique*, mais sans jamais me citer, procédé littéraire trop fréquent de nos jours.

*Chrétien :* ce mot sonne mal, très mal, surtout depuis l'envahissement de Rome par le protestantisme, qui est une société de chrétiens et la publication de Roller, mise en opposition à celle du commandeur de Rossi. Il fallait mettre catholique : nous sommes avant tout *catholiques, apostoliques et romains*. L'étiquette est donc fautive et pourrait tromper plus d'un voyageur inexpérimenté.

Les souvenirs chrétiens ne sont pas seuls en cause ici : une partie du livre ou plutôt du manuel est consacrée aux monuments païens.

Outre la *ville de Rome*, il y a encore des *promenades aux environs*.

En somme, le titre devra, à la 2^e édition, être révisé et corrigé.

L'auteur, page v, énumère les *ouvrages consultés:* il y en a quarante et un et encore ce ne sont pas absolument les meilleurs. D'après cette liste et encore mieux en lisant, on se convainc vite que le guide n'a rien de personnel ni d'original, mais que c'est une compilation dans laquelle l'auteur a condensé ses lectures. Il n'y a là quoi que ce soit de neuf et de saisissant, qui implique science, critique, observation : avec de la *mémoire* tout le monde peut s'en tirer de la sorte.

Une rectification devient nécessaire : *Rome en*

1. *Analecta juris pontif.*, t. XX, col. 202.

*dix jours* n'est pas du chanoine de Bléser, mais du chevalier Barnes, revu et corrigé par moi. Je ne puis m'expliquer cette méprise, encore moins l'oubli de tout ce que j'ai écrit sur Rome, en particulier dans la *Revue de l'Art chrétien*. M. Julius Memor ne trouvera pas mauvais que je lui fournisse des renseignements plus sérieux dans mes cinquante sept publications, dont voici les titres:

*Notice sur l'état de l'Église nationale de St-Louis des Français à Rome*, au XVII^e *siècle*, in-8° de 118 pag., 1855. —*L'année liturgique à Rome*, in-18°, de 224 pag., 1857: elle compte actuellement cinq éditions. — *Épigraphie et iconographie des catacombes de Rome*, in-8° de 32 pag., 1858. — *Le cardinal d'Estouteville, bienfaiteur des églises de Rome*, in-12°, de 30 pag., 1859. — *Peintures claustrales des monastères de Rome*, in-8° de 52 pag., 1860. — *Anciens inventaires inédits des établissements nationaux de St-Louis des Français et de St-Sauveur* in Thermis *à Rome*, in-8° de 32 pag., 1861. — *Description de la décoration de St-Pierre et des cérémonies de la canonisation*, in 16° de 58 pag., 1862. — *Iconographie des vertus à Rome*, in-8° de 110 pag., 1864. — *Étude archéologique sur le reliquaire du chef de S. Laurent, diacre et martyr*, in-fol. de 56 pag., 1864. — *Antiquités chrétiennes de Rome du I^e au XI I^e siècle*, in fol., 1864. — *Inventaria ecclesiarum urbis Romæ, ab Anastasio S. R. E. bibliothecario sæculo IX collecta et libro pontificali inserta*, in 8° de 90 pag., 1864. — *Les fêtes de Noël et de l'Épiphanie à Rome*, in-16, de 56 pag., 1865. — *Les stations et dimanches de carême à Rome*, in-16° de 134 pag., 1865. — *Traité liturgique, canonique et symbolique des* Agnus Dei, in-8°, de 96 pag., 1865. — *Les fêtes de Pâques à Rome*, in-16°, de 144 pag., 1869.—*Description de la basilique de S. Paul hors-les-murs à Rome*, in-16 de 75 pag., 1866. — *L'octave des Sts Apôtres Pierre et Paul à Rome*, in-16°, de 198 pag., 1866. — *Les souterrains et le trésor de St-Pierre à Rome*, in-16° de 98 pag., 1866. *La bibliothèque du Vatican*, in-16° de 280 pag., 1867. — *Les cérémonies du centenaire de S. Pierre et de la canonisation*, in-32, de 61 pag., 1867. — *Inscriptions françaises recueillies à Rome*, in-8° de 16 pag., 1868. — *Tableau raisonné des pierres et marbres antiques employés à la construction et décoration des monuments de Rome*, in-8° de 42 pag., 1869. — *Les chefs d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance*, in fol., 1870. — *Les musées et galeries de Rome*, in 16°, de 582 pag., 1870. — *Exposition religieuse de Rome*, in 8° de 16 pag., 1870. — *Rome en dix jours*, in-16° de 278 pag., 1860. — *Le mois des âmes du purgatoire, tel qu'il se pratique à Rome* in-32° de 64 pag., 1872.— *Le culte de Ste Madeleine à Rome*, in-8° de 24 pag., 1872. — *Catalogue des pierres et marbres employés depuis le XVI^e siècle à Rome*, in-8° de 28 pag., 1872. — *Deux ivoires du XVI^e siècle, au musée chrétien du Vatican*, in-8° de 14 pag., 1862. — *Inventaire de la basilique de Ste-Marie-Majeure, à Rome*, in-8° de 30 pag., 1873. — *Les crosses du musée chrétien du Vatican*, in-8° de 7 pag., 1874. — *Le costume et les insignes du pape*, in-8° de 19 pag., 1874. — *Lettre à M. le directeur du Bulletin catholique sur la mitre romaine*, in-4° de 8 pag., 1874. — *Les cloches de Rome*, in-8° de 19 pag., 1874. — *Les livres de chœur des églises de Rome*, in-8° de 30 pag., 1874. — *Le costume épiscopal et prélatice, selon l'étiquette romaine*, in-12° de 24 pag., 1876. — *L'archéologie et l'art chrétien à l'exposition religieuse de Rome*, in-8° de 63 pag., 1877. — *Armorial des papes*, in-8° de 28 pag., 1877. — *Le Guide du pèlerin aux églises de Rome et au palais du Vatican*, in-32° de XI-496 pag., 1877. — *Autographes de saints français conservés à Rome*, in-8° de 13 pag., 1877. — *Les églises de Rome étudiées au point de vue archéologique*, in-8° de 266 pag., 1877. — *Le conclave et le pape*, in-18° de 177 pag., 1878. — *Observations archéologiques sur les églises de Rome*, in-8° de 51 pag., 1878. — *Étude historique et canonique sur l'élection des papes*, in-12° de 186 pag., 1878. — *Inventaire descriptif des tapisseries de haute lisse conservées à Rome*, in-8° de 37 pag., 1879. — *Le sacré collège des cardinaux de la sainte Eglise Romaine*, in-8° de 156 pag., 1879. — *Les tabernacles de la Renaissance à Rome*, in-8° de 28 pag., 1879. — *Inventaire de la chapelle papale sous Paul III, en 1547*, in-8° de 131 pag., 1879. — *Inventaire du pape Paul IV, en 1559*, in-8° de 50 pag., 1879. — *Deux inscriptions lavalloises, à Rome*, in-8° de 12 pag., 1879. — *Ste Marie Madeleine, d'après les monuments de Rome*, in-8° de 11 pag., 1880. — *Les inscriptions de dédicace des églises de Rome*, in-8° de 96 pag., 1881. — *Les mosaïques chrétiennes des églises de Rome*, in-8° de 5 pag., 1882. — *Souvenirs du diocèse de Vannes à Rome*, in-8° de 24 pag., 1882. — *Epitaphe de Mathias Charlan, abbé de Bonlieu, à Rome*, in-8° de 6 pag., 1882.

Je lis dans la *préface* cette stupéfiante déclaration : « Nous ne mettons dans ce Guide aucune description des monuments, à quoi bon décrire un monument qu'on a sous les yeux ? » Il s'en suivra forcément ou qu'on verra mal et alors le livre n'est pas un guide, ou qu'on sera amené pour ne rien oublier, à prendre sur place des notes, ce qui est toujours pénible, et alors pourquoi se nommer *Memor* quand on n'offre pas de *souvenirs* à garder ?

Naturellement notre auteur, aux vues légères, blâme les guides « conçus dans un esprit purement artistique et archéologique ». Ouvrez à n'importe quelle page, vous y lirez par exemple : « Cette église (des Quatre-Saints-Couronnés) fut construite par le pape Melchiade au commencement du quatrième siècle. » Qu'en reste-t-il de nos jours ? — « Cette église (St-Luc et Ste-Martine) est une des plus anciennes de Rome : elle fut restaurée en 1256 par Alexandre IV et donnée en 1585 par Sixte V à l'académie des peintres qui la fit reconstruire. » Or, elle date seulement du XVII^e siècle. — « Cette église (St-Pantaléon) fut bâtie sous Honorius IV en 1216. » Elle est toute moderne. — « Dans l'abside (à St-Marc) est une très belle mosaïque, qui date du pape Grégoire IV au neuvième siècle. » *Très laide* eût été plus vrai : c'est la mosaïque qui porte le plus l'empreinte de la décadence de l'art.

Passons à un autre genre d'erreurs. Que de noms estropiés ! « San Giovani decollati » pour *decollato;* « St-Benoît in Pescivola, » au lieu de *Piscinula ;* « Ste-Marie in Scala Dei, » pour *Cœli*, etc. Que de locutions impropres ! « Les moines franciscains, » ils sont *frati* et non moines. « Les mineurs conventuels forment le premier ordre fondé par S. François. » Ils n'ont été fondés qu'après la mort de S. François par un religieux dissident qui voulut adoucir la règle. « Le grand couvent qui est à côté, est le chef-lieu de leur ordre » : il y a une expression consacrée, *maison généralice*.

Je m'arrête, car si je devais tout signaler, ce

serait le volume entier qu'il faudrait éplucher page à page. L'intention est bonne assurément, mais j'ai le regret d'avoir à dire à l'auteur, qu'il n'a pas, tant s'en faut, rempli son programme, sinon sur un point, la brièveté: « A notre avis, c'est un très grand mérite pour un guide d'être court, à condition d'indiquer toutes les choses principales. »

X. Barbier de Montault.

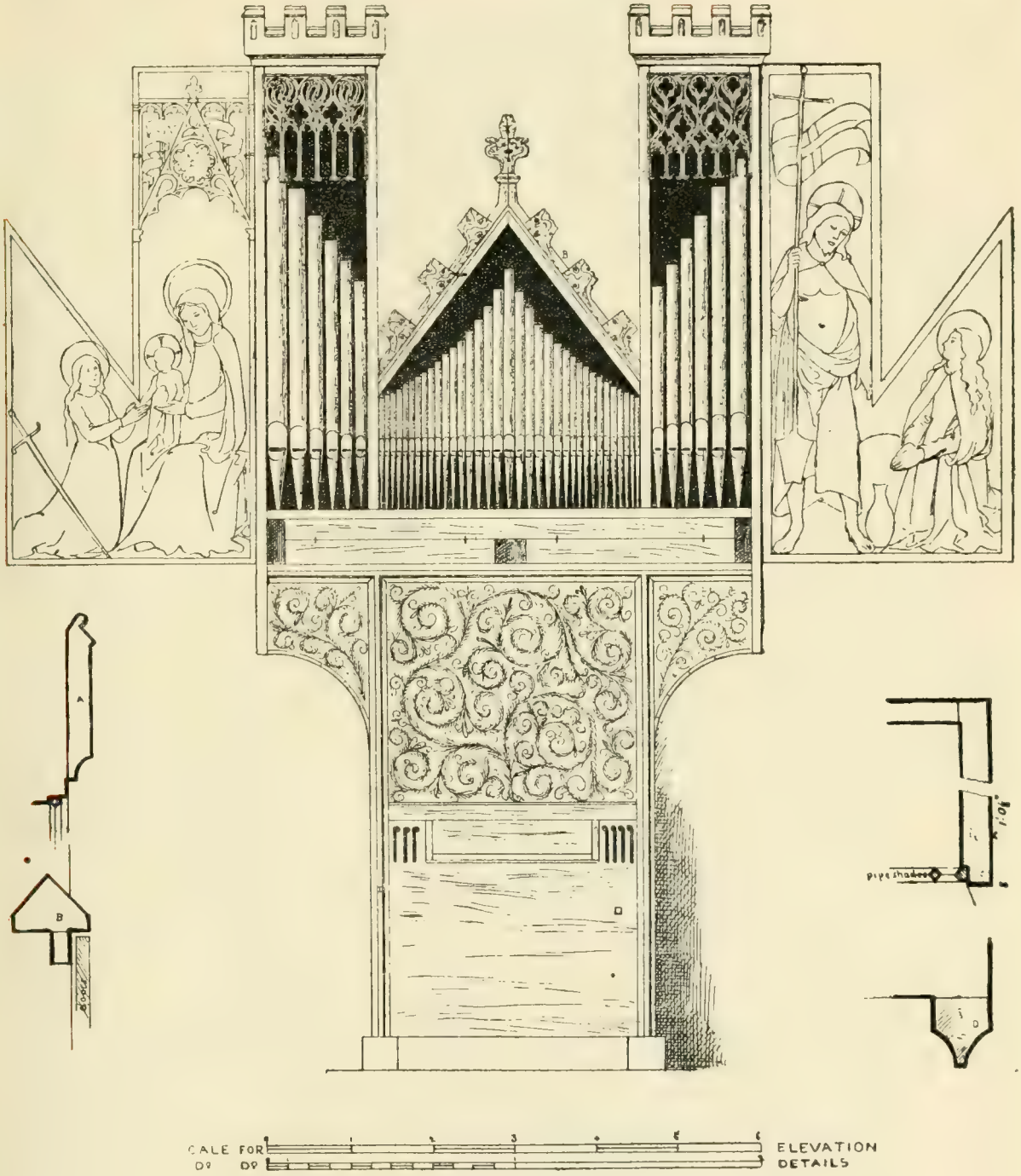
*Nota.*—Comme complément bibliographique du remarquable article de M. le commandeur de Rossi sur le pape Urbain II, nous devons indiquer à nos lecteurs, la description des fresques de la chapelle de St-Nicolas, au patriarcat de Latran, insérée par notre collaborateur, Mgr Barbier de Montault, dans le tome VIII des *Mémoires de la commission des Antiquités du département de la Côte d'Or* (1883, in-4°) pages 192-194. La sainteté d'Urbain y est nettement déclarée. C'est un témoignage de plus en faveur de la thèse soutenue par l'éminent archéologue romain.

Hill (A. G.). The Organ-cases and Organs of the Middle Ages and Renaissance : a comprehensive essay on the art archæology of the Organ, with architectural and historical accounts of the more remarkable Organ-cases and Organs still remaining in various parts of Europe, giving also lists of stops and other musical notices of interest. — In-folio de XIV et 132 pages avec 39 photo-lithographies d'après des dessins de l'auteur. Londres, 1883.

L'Eglise a toujours attaché beaucoup d'importance à la musique dans son rapport avec les offices divins. Toutefois l'accompagnement du chant par des instruments n'a pas été admis partout. L'Eglise d'Orient ne s'en est jamais servie, et, à Rome, dans la chapelle Sixtine, on n'a jamais employé autre chose que la musique vocale. A la cathédrale de Lyon, la même loi était encore en vigueur il y a trente ans. Mais en général dans l'Ouest, on s'est servi d'orgues pour accompagner certaines parties des offices en dehors de l'avent, et du temps depuis la septuagésime jusqu'au Samedi saint. Au XIIIe siècle presque toutes les églises de quelque importance avaient un ou plusieurs orgues. Au XIVe siècle, il y avait de grandes cathédrales qui possédaient trois, quatre et même cinq orgues; à la fin du XVe siècle, la grande majorité des églises en étaient pourvues. Jusqu'au XVe, sauf quelques rares exceptions, on ne s'est servi que d'instruments de dimensions médiocres. Ce ne fut que vers la fin du XVe siècle que l'usage de donner aux orgues de grandes dimensions commença à se généraliser. Les buffets d'orgues antérieurs à cette époque sont des meubles de peu d'importance comme dimensions en comparaison des buffets énormes que l'on fabrique de nos jours ; mais il y a grand profit à tirer de leur étude. Cependant de tous les meubles d'église c'est peut-être celui qui a le moins occupé l'attention des archéologues-artistes. En dehors de quelques courtes descriptions d'orgues particulières, je ne connais en langue française que l'article *Buffet* dans le « *Dictionnaire raisonné d'Architecture* » de Viollet-le-Duc, et cet article, avec les deux gravures qui l'accompagnent, n'occupe que quatre pages. Plusieurs ouvrages ont paru sur la matière en anglais ; nous nous bornerons à citer ici : *Scudamore organs* par J. Baron, avec 7 planches par feu G. E. Street, publié en 1862 ; trois volumes par F. H. Sutton : le dernier publié en 1872, dans lequel l'auteur a traité de la construction des orgues et de leur emplacement, est accompagné de 15 dessins d'orgues du XVe et du XVIe siècle, et d'une description détaillée d'un buffet d'orgue de l'église de Old Radnor dans le pays de Galles. En 1873, M. C. K. K. Bishop a publié un volume intitulé: *Notes on Church Organs*, accompagné de onze planches par G.-G. Scott et E. J. Tarver. Ces volumes peuvent encore être consultés avec fruit, quoique beaucoup moins importants de format et dimensions que le volume qui nous occupe.

Les buffets d'orgues modernes sont presque tous sans exception (1) des œuvres manquées; cela provient sans doute 1° de ce que les anciens exemples qui sont assez rares n'ont pas été étudiés, et 2° de ce que leurs auteurs ont voulu faire du beau et du grandiose, mais ne comprenaient pas bien la nature de l'objet qu'ils cherchaient à décorer. La menuiserie des buffets du XVe et du XVIe et même de quelques orgues du XVIIe siècle est soumise à l'instrument et ne fait que le couvrir. Le mécanisme et les porte-vent sont entièrement renfermés entre les panneaux pleins des soubassements; les panneaux à jour ne remplissent que les vides existants entre l'extrémité supérieure des tuyaux et les plafonds afin de permettre l'émission libre du son. La menuiserie était ornée de sculpture et de polychromie et les tuyaux étaient souvent gaufrés et dorés (une planche de l'ouvrage qui nous occupe en donne plusieurs exemples du XVIe et du XVIIe siècle). Tous étaient protégés par des volets que l'organiste ouvrait lorsqu'il touchait de l'orgue ; ces volets

1. En dehors de l'Angleterre nous ne connaissons qu'un seul buffet d'orgue moderne satisfaisant, c'est celui de l'église de Vivelez-Bruges.

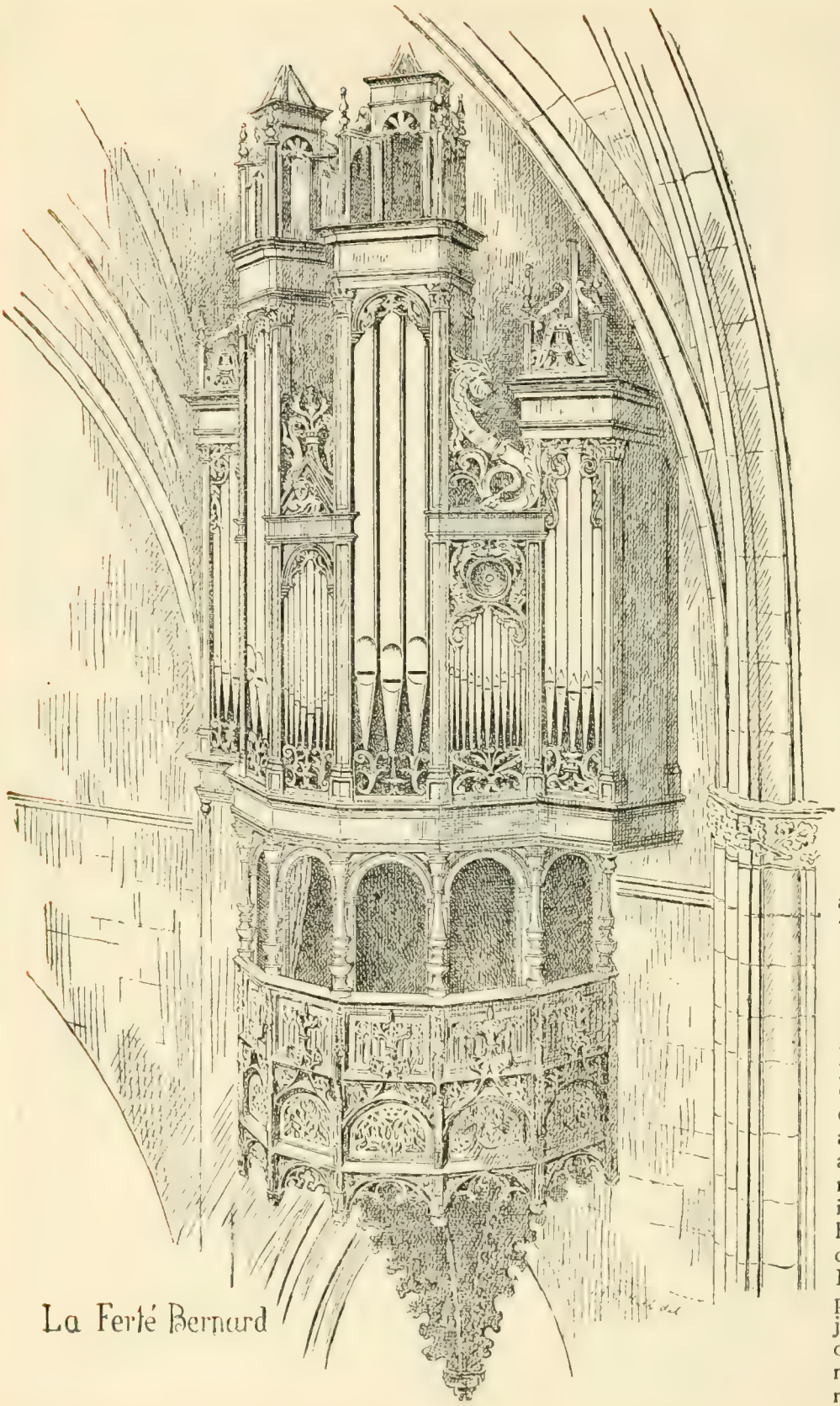



**Buffet d'orgue à l'église conventuelle de Ste-Catherine, à Sion (Valais), SUISSE.**

étaient pour la plupart ornés, au moins à l'intérieur, de peintures historiées.

Les orgues anciennes sont assez rares. Dans les Pays-Bas et dans la Grande Bretagne les Calvinistes en ont détruit un très grand nombre, et la plupart de celles qui leur ont échappé ont cédé la place à des instruments modernes, ou ont été modifiées et modernisées.

Au moyen âge on s'est servi d'une grande variété de matériaux pour la confection des orgues : d'argent, d'étain, de plomb, de fer, de cuivre, de laiton, de bronze, de verre, de poterie, de grès, etc. Nous avons vu des orgues allemandes dont les tuyaux étaient en papier mâché (Lon-




dres, au Musée de South Kensington). Il en existe aussi en ivoire et en ébène (à Herse, à Bueckeburgh), en laiton (au château de Grüning), en poterie (à Margenburg), en albâtre (à Mantoue), en argent (à Milan et à l'Escurial), mais en général les orgues ont été faites de bois. Les buffets d'orgues du XV^e^ et du XVI^e^ siècle ont souvent été construits sur des plans si grandioses et ornés de peintures et de sculptures si délicates, que la reproduction des buffets seuls coûterait plus qu'on ne paye de nos jours pour de grandes orgues.

Les buffets d'orgues les plus anciens sont ordinairement les meilleurs, mais les anciennes traditions ayant été suivies, pour les dispositions générales, pendant le XVI^e^ et le XVII^e^ siècle, des exemples de cette époque peuvent encore être étudiés avec fruit. Quant aux détails, le mauvais goût s'est introduit de bonne heure, surtout dans le midi de la France et en Espagne où l'on a été jusqu'à orner les orgues de figures mécaniques qui remuaient leur

tête et leurs membres et qui poussaient la langue lorsqu'on touchait l'instrument ; au XVIII^e siècle on a fait bien des choses ridicules dans ce genre en Allemagne.

M. Hill a dessiné une très intéressante série de buffets d'orgue depuis la fin du XIV^e jusqu'au XVIII^e siècle, la plupart d'après des buffets existant encore actuellement, d'autres d'après des gravures. Selon toute apparence il a entièrement négligé une source qui lui aurait fourni des types fort intéressants : nous voulons parler des tableaux flamands et hollandais du XVI^e et du XVII^e siècle, représentant des intérieurs d'églises. Nous reproduisons ici, d'après le dessin de M. Hill, mais à une échelle réduite, le type le plus ancien de la série et, croyons-nous, le plus ancien buffet qui ait été conservé à peu près dans son état primitif. Il se trouve dans l'église conventuelle de Sainte-Catherine à Sion dans le Valais, et a un caractère à la fois simple et pittoresque. Il est orné partout de peinture, la partie inférieure, de feuillages vert foncé et de fleurs rouges sur un fond vert clair. Les tours sont peintes en rouge, les créneaux à leur sommet, en bleu ; les crochets et les réseaux sont dorés. Les volets sont ornés de peintures sur toile collée sur bois : d'un côté, le mariage mystique de sainte Catherine sur fond rouge ; de l'autre le *Noli me tangere* sur fond blanc. Les tuyaux sur le devant sont modernes ainsi que, selon toute apparence, la plus grande partie du mécanisme. Un autre excellent modèle d'orgues de dimensions restreintes du milieu du XV^e siècle se trouve dans l'église d'Alcala de Henares. Il avait été dessiné déjà par M. Street dans son bel ouvrage sur l'architecture du moyen âge en Espagne et est reproduit d'après cette gravure dans l'ouvrage qui nous occupe. Citons encore les planches qui représentent les orgues de Nuremberg, de Nordlingen, de Dortmund, de Tirlemont, de Perpignan et de Strassburg, du XV^e siècle, et celles de Hombleux, de Jutfaas et de la Ferté Bernard du XVI^e ; ces dernières que nous reproduisons également se composent de deux parties : le cul de lampe, qui, ainsi qu'il est stipulé dans le marché conclu le 17 janvier 1501, avec Everard Baudot, organiste et faiseur d'orgues, devait être « d'œuvre magnifique, honnête et de bon chêne de forêt » ; et le buffet qui fut fait en 1536 par Pierre Bert, facteur d'orgues du Mans d'après les dessins de Sainctot Chemin. Le cul de lampe est gothique ; le buffet tout à fait du style de la Renaissance sans la moindre trace du sentiment gothique. Parmi les orgues du XVII^e siècle dont ce livre donne la description, nous nous bornerons à mentionner celles de St-Pierre de Louvain, de St-Sauveur de Bruges, d'Aarschot, de St-Bavon de Gand et de St-Paul d'Anvers.

M. Hill recommande fortement de placer les orgues sur les jubés à l'entrée du chœur dans les grandes églises. Nous admettons volontiers que, pour de grandes orgues construites pour jouer la musique moderne, cet emplacement est excellent au point de vue de l'acoustique ; mais les églises ont été construites non pour servir de salles de concert mais pour le culte, et il nous semble que sur le jubé il ne faut pas autre chose que la grande croix triomphale avec le CHRIST, la sainte Vierge et saint Jean, et que l'orgue qui est destiné à accompagner le chœur est bien mieux placé au côté nord au-dessus des stalles.

Le texte descriptif qui accompagne les planches nous paraît être assez exact, mais parfois l'auteur a puisé ses renseignements à mauvaise source, par exemple pour ce qui regarde la restauration de la cathédrale du Saint-Sauveur, à Bruges, où il a évidemment été induit en erreur par un article inqualifiable, curieux mélange de bêtises et d'erreur qui a paru dans une revue intitulée : *the Sacristy*, publiée par MM. Walford et J. O. Scott, et morte dès la première année de son existence.

GOTCH (J. A.). **A complete account, illustrated by measured drawings of the Buildings erected in Northamptonshire, by Sir Thomas Tresham between the years 1575 and 1605.** Together with many particulars concerning the Tresham family and their home at Rushton. In folio de XVIII et 48 pp. Northampton, 1883.

Sir Thomas Tresham, chef d'une ancienne famille distinguée, fut élevé comme protestant, ayant eu le malheur de perdre son père et sa mère lorsqu'il était en bas âge, — mais fut réconcilié à l'Église en 1580. Depuis ce temps jusqu'à son décès à l'âge de 61 ans, en 1605, il eut constamment à souffrir pour la foi. Il fut quatre fois en prison où il passa presque dix-sept ans ; pendant vingt ans il dut payer 260 livres par an comme récusant, outre d'autres amendes. Il dépensa une grande partie de sa fortune en aidant non seulement les membres de sa propre famille et leurs serviteurs, mais aussi les prêtres. Mais il était un homme bien cultivé et il fit construire plusieurs édifices fort remarquables. Son architecte fut John Thorpe, mais les constructions qu'il fit pour Tresham diffèrent tant des autres qu'il est évident que c'est ce dernier qui fit non seulement les plans, mais aussi dessina bien des détails.

1° Halles de Rothwell 1578-80, dont les murs étaient achevés et allaient être mis sous toit lorsque Tresham fut emprisonné pour la première fois. Les murs ont été si bien construits qu'ils sont

non seulement debout mais encore en bon état.

2° Maison triangulaire à Rushton à trois étages, chaque étage percé de neuf fenêtres, trois sur chaque face, achevée en 1595.

3° Lyveden, maison bâtie sur un plan cruciforme où les nombres 5 et 7 jouent le même rôle que 3 à Rushton. Dans l'oratoire à Rushton Hall, on conserve un retable du CHRIST sur la croix qui doit avoir été sculpté sous la direction de Sir Thomas; au dessous il y a une longue inscription de sa composition.

PELLECHET (M.). **Notes sur les livres liturgiques des diocèses d'Autun, Châlon et Macon,** avec un choix de Leçons, d'Hymnes et de Proses composées en l'honneur de quelques saints spécialement honorés dans ces diocèses. Grand in-8° de XII et 540 pp. Paris, 1883.

Travail consciencieux d'un haut intérêt qui doit avoir coûté à l'auteur bien des veilles et bien des voyages. Il est divisé en deux parties : la première qui occupe 182 pp., donne une description bibliographique de 226 livres liturgiques manuscrits ou imprimés, la deuxième, de 316 pp., les analectes liturgiques. Le texte est accompagné de nombreuses notes historiques, biographiques et autres, et suivi de tables. L'auteur n'a rien négligé qui pouvait rendre son travail utile.

HUSENBETH (F. C.). **Emblems of Saints :** by which they are distinguished in works of Art. Third edition : edited by A. Jessop. in-8° de XIV, 426 et 36 pp. Norwich, 1882.

Ce guide a paru pour la première fois en 1850, et a été pendant assez longtemps le meilleur manuel à consulter sur les différentes manières de représenter les saints, ou pour déterminer par les emblèmes qui les caractérisent les personnages représentés dans les tableaux, vitraux, broderies, etc. Depuis lors on a publié bien des livres et un grand nombre de petits traités ayant rapport à l'iconographie des saints ; on a aussi photographié, gravé et décrit au long beaucoup de tableaux, de vitraux peints, de broderies, etc. de tous les pays ; de sorte qu'actuellement il ne serait pas difficile de dresser un catalogue quasi-complet des saints représentés dans l'Art et des emblèmes par lesquels ils sont caractérisés dans chaque pays. En outre, depuis 1850, les recherches ont permis de restituer à leurs vrais auteurs un nombre considérable de tableaux attribués à d'autres. Le travail de M. Husenbeth était en un mot hors de date et demandait à être entièrement revu et corrigé d'un bout à l'autre. Mais il paraît que l'éditeur n'ayant ni le temps ni les connaissances nécessaires, s'est borné à faire des ajoutes dont la plupart n'ont aucune valeur ; — tels sont, par exemple, les renvois aux gravures faites pour l'ouvrage du Père Cahier. Il y a cependant à la fin du volume deux appendices dont le premier est une esquisse iconographique des Sibylles par W. Marsh, branche particulière dont on s'est fort peu occupé jusqu'ici et qui mériterait un volume à elle seule tant il y a de matériaux ; 2° un curieux rassemblement, sous le titre d'héraldique sacrée, de blasons authentiques et faux, fait par M. Blackburne, et qui ne peut guère que fourvoyer les artistes qui le consultent.

**The Archictect : a Journal of Art, Civil Engineering, and Building.** Tome XXIX, livr. 733 à 749. In-folio de 296 pp. avec 73 planches.

**The Builder : a Journal for the Architect, Engineer, Operative and Artist.** Tome XLIV, livr. 2083 à 2099. In-folio de 590 pp. avec 76 planches et nombreuses gravures entremêlées au texte.

**The Building News and Engineering Journal.** Tome XLIV, livr. 1461 à 1477. In-folio de 574 pp. avec 96 planches.

Revues hebdomadaires. Londres, 6 janvier au 28 avril, 1883. 4 d. la livraison.

Chaque livraison de ces trois revues est ornée de plusieurs planches, les unes exécutées d'après des monuments, meubles et objets d'art des temps passés ; les autres, reproduisant des dessins de constructions nouvelles ou d'objets d'art modernes, ainsi que des projets. Outre les descriptions des monuments etc. représentés dans les planches on trouve dans ces publications des articles originaux, des résumés de discours sur l'art, des comptes-rendus de séances des sociétés archéologiques et artistiques d'Angleterre très nombreuses, des revues d'expositions et de publications nouvelles. L'*Architect* emploie pour toutes ses planches le procédé photo-encre (*Ink-photo process*) de MM. Sprague et Cie, le procédé le moins coûteux et celui qui permet le tirage le plus rapide. Le *Builder* est orné de gravures sur bois, et de photographies faites par des procédés divers ; le *Building-News*, de photolithographies. Le choix des sujets des planches est meilleur dans les deux dernières revues que dans l'*Architect* dont six planches seulement reproduisent des monuments du moyen âge ; de celles-ci nous citerons deux belles vues des porches des cathédrales de Salisbury et de Wells, et une vue de l'abbaye cistercienne de

Kirkstall, restaurée telle qu'elle devait être en 1190, par J. W. Connon. — Une grande partie des planches reproduisent des bâtiments modernes, et jusqu'à des spécimens de la peinture et de la sculpture sensuelle du jour, en vogue à Paris. C'est une débauche d'éclectisme. Remarquons cependant deux grandes planches d'après deux dessins en perspective d'un Hôtel de Ville en style ogival secondaire par J. R. Nichols qui a gagné le 2e prix dans le concours récent pour les bâtiments municipaux à construire à Middlesbrough.

Le *Builder* fait une part plus large à l'art du moyen âge, mais sur 20 planches il n'y en a que 5 consacrées à des monuments nationaux, dont deux à la salle du chapitre de la cathédrale de Lincoln, et une à une admirable vue du transept de celle de Peterborough. Parmi les planches ayant trait aux choses nouvelles, citons une vue en perspective par G. G. Hoskins qui a remporté le 1er prix dans le concours de Middlesbrough ; et un beau dessin de buffet d'orgue en style ogival tertiaire par H. W. Brewer.

Dans le *Building News* à peu près un tiers des planches est consacré aux monuments du moyen âge, et la moitié de celles-ci représentent des monuments du pays. Citons deux admirables dessins du transept sud de l'abbaye de Westminster, et deux des parclos en pierre sculptée de Beverley Minster et de Southwell Minster. Parmi les modernes la proportion des monuments en style ogival est bien plus grande ; quatre donnent des vues diverses de la grande gare de chemin de fer à Philadelphia (États Unis) construite par MM. Wilson frères, une autre donne des détails du Palais de Justice de Londres ; mentionnons aussi une vue intérieure de l'église Ste-Élisabeth à Reddish par A. Waterhouse, et une vue extérieure de l'église catholique de St-Joseph à West Hartlepool par MM. Dunn et Hansom. Dans les trois revues on est frappé de l'absence de principes artistiques ; c'est le résultat de l'éclectisme qui règne en Angleterre en tout et partout. Malheureusement les catholiques Anglais, non seulements les artistes, mais même le clergé, n'ont pas échappé à la contagion. et dans la plupart des églises nouvelles on remarque une regrettable négligence, on dirait même un mépris des traditions de l'Église.

Scharf (G.). — **Description of the Wilton House Diptych, containing a contemporary portrait of King Richard the second.** — Grand in-8° de VI et 100 pages avec 17 gravures sur bois. Londres, 1882. Prix : 5 s.

La rage des iconoclastes protestants du XVIe et du XVIIe siècle s'est exercée surtout sur l'imagerie sculptée et peinte. Les tableaux étant ordinairement d'un accès très facile ont été presque tous détruits par eux. Ceux qui étaient peints sur bois ont péri par le feu ; ceux qui ornaient les murs, grattés et badigeonnés. Quelques peintures murales comme, par exemple, celles qui ornent une chapelle de la crypte de la cathédrale de Cantorbéry, et d'autres dans le transept nord de celle de Winchester, et dans la salle de chapitre de l'abbaye de Westminster ont échappé. Bien d'autres ont été mises à découvert, dans ces dernières années, dans un triste état, il est vrai, mais ce qui en reste montre qu'il y en avait de fort belles. Çà et là on a retrouvé en faisant des démolitions des retables et panneaux remarquables comme à la cathédrale de Norwich et dans les églises de St-Michel aux Plaids dans la même ville. Le diptyque peint auquel est consacré le savant travail du directeur de la Galerie des portraits nationaux *(National Portrait Gallery)* de Londres, n'a pas été fait pour une église mais pour un oratoire privé. Il représente la Sainte Vierge tenant son divin Enfant entouré d'anges couronnés de roses. Marie et les anges sont tous vêtus de bleu ; le CHRIST est entouré d'une draperie en drap d'or. Sur l'autre panneau on voit Richard II roi d'Angleterre à genoux, protégé par S. Jean-Baptiste, S. Edmond le Martyr et S. Edouard le Confesseur. Le roi porte un manteau écarlate diapré de son symbole : un cerf blanc couchant et attaché à terre par une chaine, symbole que chaque ange porte aussi sur la poitrine. Ce diptyque, peint vers 1381, appartient, depuis 1705, aux comtes de Pembroke. Après en avoir tracé l'histoire depuis 1693, M. Scharf s'occupe du cadre qui est primitif. Nos lecteurs savent que les cadres primitifs des tableaux du moyen âge sont fort rares, mais probablement ils ignorent que ceux qui ont survécu à la destruction sont d'excellents modèles à imiter. Celui-ci ne fait pas exception et nous appelons l'attention tout spécialement sur les trois gravures qui représentent ce petit meuble. Le portrait du jeune roi est un des plus anciens portraits de souverain qu'on connaisse et aussi un des plus suaves.

M. Scharf le compare avec le grand portrait du même roi qui se trouve à l'abbaye de Westminster, avec l'effigie couchée sur son tombeau dans la même église, et avec d'autres portraits que contient un manuscrit enluminé conservé au Musée Britannique. Il fait ensuite une analyse du tableau, s'occupe d'abord des diaprages poinçonnés du fond et des étoffes, et ensuite, des symboles adoptés par le roi : le cerf blanc couchant, qui était celui de sa mère, Jeanne de Kent, et la cosse de genêt,

symbole du roi de France ; et des armoiries sur l'extérieur. Il recherche enfin quand et par qui le tableau a été peint, et il conclut avec raison, croyons-nous, que c'est l'œuvre d'un artiste anglais. En tout cas cette peinture n'est pas italienne et encore moins bohémienne.

A la fin du volume se trouve un tableau chronologique des principaux événements de l'histoire de l'art chrétien en Italie en deçà des Alpes, établie sur deux colonnes parallèles, depuis 1219 jusqu'en 1420, travail qui doit avoir coûté bien des peines, mais qui sera d'une grande utilité à tous ceux qui s'occupent de l'art du moyen âge. Quelques petites inexactitudes se rencontrent telles que Broederlain pour Broederlam ; 1441 au lieu de 1440, pour l'année de la mort de Jean van Eyck. S. Edouard le Confesseur n'appartenait pas à l'ordre de St-Benoît, et le mot diaprage ne dérive pas d'Ipres, mais de *diaspro*.

Richter (John Paul). **Italian Art in the National Gallery.** In-4° de XVI et 112 pp. avec 41 planches. Londres, 1883. — L 2. 2 s.

Travail consciencieux qui doit avoir demandé beaucoup d'études et de recherches. De nos jours où les faux critiques d'art foisonnent, on est heureux de rencontrer un auteur qui se donne la peine d'étudier et de comparer entre eux les tableaux attribués à chaque peintre. Le style du Dr. Richter est sec et peu attrayant; parfois il fait des digressions assez longues, mais nous ne lui en voulons pas trop, car c'est toujours pour renverser des erreurs qui courent le monde et trop généralement acceptées comme des faits établis. Le lecteur peu disposé à admettre le jugement de M. Richter sur tel ou tel tableau, devra cependant reconnaître que ce jugement repose sur des déductions judicieuses et bien étayées. L'analyse des œuvres d'art a certainement été trop négligée par les auteurs des attributions déterminant la paternité des tableaux réunis dans la plupart des musées. Mais il serait tout aussi regrettable de faire de ce procédé la seule base des attributions. Les tableaux ne peuvent être classés comme des plantes ou des coquillages.

Quant aux planches qui accompagnent le texte, nous devons dire que leur mérite est très varié. Il y a d'abord 23 héliographies admirables par L. B. Fleming sans retouches aucunes, quatre eaux-fortes empruntées à la *Gazette des Beaux-Arts* de Paris, et dix gravures sur bois qui, à l'exception de deux ou trois sont très médiocres. Les électrographies d'après le *Saint Sébastien* de Pollajuolo et un tableau de Titien sont affreuses et suffisent pour faire condamner ce nouveau procédé.

Street (George E.). **The Cathedral of the Holy Trinity, commonly called Christ Church cathedral, Dublin** : an account of the restoration of the fabric : with an historical sketch of the cathedral by E. Seymour. In-folio de XII et 174 pp. Londres, 1883.

Dublin fut pendant de bien longues années une ville Danoise. Ses habitants ont été convertis en 948, et c'est leur roi Sihtric, fils d'Anlaf, qui, en 1038, fonda la cathédrale de la Très Sainte Trinité, rebâtie au douzième siècle, brûlée par les Irlandais en 1238, et presque entièrement reconstruite ensuite par des Anglais venus probablement du Somersetshire. C'était presque une ruine lorsqu'en 1871, M. H. Roe offrit de la restaurer entièrement à ses frais. Les chefs de la secte protestante (jadis Église établie de l'Irlande) lui donnèrent carte blanche,et cet homme zélé eut le bon sens de choisir pour architecte feu M. Street qui a parfaitement restauré et meublé la cathédrale. Ce volume splendide est à la fois un digne monument de la libéralité rare de M. Roe et des talents remarquables de M. Street. L'histoire de la cathédrale et de son chapitre (d'abord composé de chanoines séculiers, mais ensuite d'Augustins, de la congrégation d'Arouaise, qui y furent introduits par S. Laurent) œuvre de M. Seymour, est très bien écrite. La description architecturale et le compte rendu de la restauration qui est plein d'intérêt, est la dernière œuvre littéraire de l'artiste regretté. La reliure en vélin estampé a été exécutée d'après ses dessins. Le papier et la typographie sont superbes, et les gravures sur acier et sur bois excellentes.

Paul (R. W.). **An account of some of the Incised and Sepulchral Slabs of North-West Somersetshire.** In-4° de VIII, 36 et VI pp. avec 34 planches lithographiées et 1 gravure sur bois. Londres, 1882. — 21 s.

Les églises du nord-ouest du comté de Somerset contiennent un nombre considérable de monuments funéraires du moyen âge. Laissant de côté les tombeaux élevés en guise d'autel avec effigies et dais, et les tombes plates en cuivre, l'auteur ne s'occupe dans ce volume que des tombes en pierre gravées et sculptées qui font partie du pavé des églises. Les tombes plates en pierre sont assez nombreuses à partir du XIII^e siècle jusqu'au XVI^e, les unes ornées de grandes croix fleuries, les autres de personnages au trait avec inscriptions à l'entour. Six des plus belles planches sont consacrées à la reproduction de cinq effigies couchées d'une dame et de

quatre chevaliers à jambes croisées, 1216-1310 ; une autre figure une curieuse effigie en chêne sculpté orné de polychromie, du XVe siècle, qui se trouve dans l'église de Chew-Magna. C'est un chevalier à moitié couché, qui a l'air de dormir, la tête appuyée sur la main gauche, la droite posée sur son bouclier qui gît à terre, avec son épée. Le pied droit repose sur un lion, et le pied gauche sur la dalle. Si le lion ne s'y trouvait pas, on dirait un des soldats de garde au sépulcre de Notre-Seigneur.

LEFROY (W. C.). **The ruined abbeys of Yorkshire.** In-folio de x et 72 pp. avec 12 eaux-fortes et 33 vignettes. Londres, 1883. L. 1. 1 s.

Une jolie série d'eaux-fortes et de gravures sur bois par MM. Brunet-Debaines et H. Toussaint accompagnée du texte fort agréablement écrit par un homme qui, par ses études, a été amené à reconnaître le rôle bienfaisant exercé par les monastères en Angleterre jusqu'à leur suppression. Le comté d'York est plus riche en ruines de maisons religieuses que n'importe quel district en Europe de même étendue, et cependant les huit dixièmes des anciens monastères ont disparu. Des vingt abbayes en ruines dont il se vante, mais dont il devrait plutôt avoir honte, treize appartenaient à la grande famille Bénédictine. Parmi les autres il y a une Chartreuse, deux maisons de Norbertins et trois de chanoines de St-Augustin. L'auteur explique très bien les différences dans le plan et les dispositions des abbayes, et montre que le type de chaque monastère a été déterminé par la règle de l'ordre qui l'a construit. Ces ruines sont par la plupart des personnes considérées comme des objets d'intérêt pour les artistes et les archéologues ; on peut très bien dire que celui qui ne les a pas vues et étudiées ne connaît pas l'architecture du moyen âge. Parmi les planches nous citerons celles du chœur de Rievaulx, de l'ouest de Byland, de la prieuré de Gainsborough, du chœur de Whitby et de la chapelle des Neuf Autels à Fountains.

PERKINS (Charles C.). **Historical Handbook of Italian Sculpture.** XIV et 432 pp. avec 45 gravures. Londres, 1883.—15 s.

Un résumé des recherches sur l'histoire de la sculpture italienne publiées par cet auteur il y a quelques années, mais entièrement revues et corrigées. L'ouvrage est divisé en trois parties qui traitent de la sculpture gothique, 1240 à 1400 ; de la première époque de la Renaissance, XVe siècle, et de la seconde, XVIe siècle, précédé d'une introduction sur les arts plastiques en Italie avant le XIIIe siècle, et suivi d'un catalogue de sculptures italiennes conservées dans les musées et les principales collections privées en dehors de l'Italie.

WOODBERRY (George E.). **A History of Wood-engraving.** In-8 de 222 pp. avec 90 gravures. Londres, 1883. — 18 s.

Histoire populaire de la gravure sur bois fort agréablement écrite par un Américain qui ne paraît pas posséder une connaissance parfaite de la technique, mais être devenu maître du sujet qu'il traite par l'étude d'impressions et de livres. Ses observations critiques donnent la preuve d'un jugement fondé sur des principes solides, et nous sommes entièrement d'accord avec lui (p. 201), pour condamner la mode malheureuse de généraliser les accessoires, fonds de paysage, etc. mode qui gâte les œuvres de bien des graveurs habiles de nos jours. Nous ne saurions cependant partager son avis (p. 169) en ce qui regarde l'admirable danse de la mort de feu A. Rethel. Les gravures sont bien choisies, et presque toutes bien reproduites ; le papier est bon, les dispositions typographiques heureuses, et la table, faite avec soin. Il est clair cependant que l'auteur connaît peu l'histoire de la peinture Néerlandaise et Allemande, encore moins l'iconographie, et qu'il ne comprend pas du tout l'esprit du moyen âge.

EASTLAKE (Charles L.). **Notes on the principal pictures in the Louvre Gallery at Paris,** X et 322 pp. avec gravures. Londres, 1883.—7 s. 6 d.

Le but de ce volume est d'indiquer aux artistes les tableaux principaux à voir dans chaque musée, au moyen de courtes descriptions accompagnées de gravures ; celles-ci sont très médiocres.

MOLLETT (J. W.). **An illustrated Dictionary of words used in Art and Archæology.** VIII et 350 pp. orné de nombreuses gravures. Londres, 1883. — 15 s.

Une grande collection, malheureusement ni complète, ni exacte, d'explications courtes, accompagnées d'une quantité de gravures, choisies sans jugement. Évidemment l'auteur ne sait pas grand chose de l'archéologie.

W. H. JAMES WEALE.

---

**Le Portugal. — Notes d'art et d'archéologie** par Ad. de Ceuleneer. Anvers, van Merlen, 1882— in-8° de 90 pp.

L'auteur a pris part au Congrès d'archéologie préhistorique tenu à Lisbonne, en septembre

1880; il a saisi cette occasion pour visiter le pays, dont les gloires artistiques sont peu connues, et il nous offre dans ces pages le fruit de ses études et le résumé de ses impressions. Les notes de M. de Ceuleneer essayent de jeter quelque lumière sur l'histoire presque inexplorée encore de la peinture portugaise, dont l'école primitive se résume, aux yeux du public, dans les œuvres d'un personnage presque mythique, connu sous le nom de « Gran-Vasco ». L'auteur après avoir étudié avec soin les panneaux des vieux peintres lusitaniens, constate que jusqu'au milieu du XVI^e siècle, cette école « sans être indépendante de l'influence flamande, a su donner à ses œuvres un cachet particulier qui fait qu'on ne saurait les confondre avec celles de nos anciens maîtres de Bruges et d'Anvers. » Les observations de M. de Ceuleneer, notamment la classification qu'il tente d'établir entre les ouvrages qui nous sont restés des maîtres primitifs, sont de précieux jalons pour l'histoire de la peinture en Portugal. — Une autre étude spéciale est consacrée aux *azulejos* ou carreaux de porcelaine émaillée dont l'architecture a, de tout temps, tiré grand parti dans les pays méridionaux, et dont on retrouve sur les bords du Tage, plus qu'ailleurs, de remarquables spécimens : ce genre de décoration présente d'ailleurs une grande affinité avec les travaux de mosaïque, dont l'auteur retrace l'histoire dans un intéressant résumé.—Quant au congrès préhistorique, qui amena M. de Ceuleneer à visiter les états de Don Luis et à nous en décrire les nombreuses richesses artistiques, il semble que ses membres aient eu moins de loisir pour étudier l'existence de « l'homme tertiaire » et ses mœurs anthropophages, que pour jouir de l'accueil sympathique dont la cour autant que les savants et les populations leur prodiguèrent les témoignages pendant leurs excursions. B. de V.

---

**Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la révolution, d'après les inventaires, les chartes et les monuments,** par Mgr X. Barbier de Montault, prélat de la maison de Sa Sainteté. — Poitiers 1883. — Grand in-8°, 335 p. — 7 planches. — (Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1882.) Prix : 12 fr.

On sait que l'empereur Justin envoya, au V^e siècle, à sainte Radegonde une relique de la *Vraie Croix* dans un reliquaire *d'or gemmé*, avec d'autres reliques et un *évangéliaire orné d'or et de pierres précieuses*. C'était le premier fragment de la *Vraie Croix* qui arrivait dans les Gaules. C'est cette relique insigne qui est conservée au monastère de Sainte-Croix à Poitiers. Elle était renfermée dans un triptyque en or, rehaussé de gemmes et de perles, qui a disparu à la révolution, mais dont un dessin à la plume exécuté au siècle dernier, est conservé à la bibliothèque publique de Poitiers.

Généralement, on croyait entièrement anéanti le reliquaire de la sainte croix. Il n'était qu'oublié des archéologues. Seul M. Rohault de Fleury avait écrit, par ouï dire : « Le reliquaire qui la renferme est une plaque d'émail byzantine, découpée de façon à laisser paraître la relique en forme de croix (1). » Au mois de juillet dernier Mgr Barbier de Montault fit à ce sujet une précieuse découverte qu'il nous raconte en ces termes :

« Quelle ne fut pas ma joie, quand, en examinant la châsse d'argent donnée, en 1821, par la comtesse d'Escars, en souvenir de l'abbesse du même nom, et exécutée par Charles Cahier, orfèvre du roi, qui l'a signée, je vis, à travers une découpure, fort maladroitement pratiquée à la face antérieure de la dite châsse, briller une petite plaque émaillée, que son style me permit de reconnaître de prime abord pour une œuvre byzantine !... J'obtins de Mgr l'évêque de Poitiers l'autorisation d'ouvrir la châsse et d'en tirer la plaque... Je brisai le sceau épiscopal qui l'authentiquait, et alors je procédai aux constatations... que j'ai résumées dans un procès-verbal... »

Sa forme est celle d'une petite tablette en or recouverte d'émaux cloisonnés. Autrefois elle occupait le centre du triptyque qui a été livré aux agents du district à la révolution. Comme le triptyque était indépendant du locule même de la vraie croix, on s'explique que l'enveloppe ait disparu sans que le reliquaire proprement dit eût le même sort. En le tirant de l'oubli, Mgr Barbier de Montault a rendu un service signalé aussi bien à la science archéologique qu'à la religion.

C'est ce qui ressort du développement de son savant mémoire, dont ce reliquaire n'occupe qu'un chapitre, mais le plus intéressant. On est donc à Poitiers, en possession d'une œuvre de joaillerie, byzantine d'origine, à date certaine ; on y rencontre à la fois l'émail cloisonné et le cloisonnage par feuilles. L'auteur établit du reste que l'émail ne peut être mérovingien, mais qu'il est exclusivement byzantin. Les archéologues les plus sérieux se sont demandé si le cloisonnage vient de l'orient ou si les Francs l'ont pratiqué avant les Byzantins. — Or voici un monument authentique de l'art oriental, dont la date flotte entre 566 et 569, où le cloisonnage s'étale de manière à confondre les plus incrédules. — C'est l'œuvre de joaillerie byzantine la plus ancienne que l'on puisse citer.

1. *Mém. sur les instrum. de la Passion*

Après elle vient l'autel d'or de St-Ambroise de Milan (IXe siècle).

Nous venons de rendre compte de la partie la plus neuve de l'intéressant travail de Mgr Barbier de Montault. Mais cet érudit a l'habitude de traiter d'une manière méthodique et complète les sujets qu'il aborde ; jetons avec lui un coup d'œil d'ensemble sur le trésor ancien et moderne de l'illustre abbaye de Sainte-Croix.

Le trésor ancien est connu par le recueil manuscrit de dom Fonteneau, qui contient les copies de cinq inventaires, dressés successivement en 1476 (deux sont de cette année), en 1571, en 1573 et en 1674. L'auteur les élucide par des notes qui en augmentent l'intérêt tout en en facilitant l'intelligence. Dans la seconde partie sont spécialement étudiées la provenance de la vraie croix, les poésies auxquelles elle a donné lieu et les débuts de son culte dans le monastère de Ste-Croix. — Le troisième chapitre contient les chartes qui se réfèrent au culte de la vraie croix, et particulièrement aux processions des Rogations, objet de contestations fréquentes entre le monastère et le chapitre de Sainte-Radegonde. — Il y en a six : trois du XVe siècle, une du XVIe, une du XVIIe, et une du XVIIIe. On trouve aussi dans ce chapitre la légende assez singulière du dragon nommé la *grande gueule*, dont une vignette reproduit la figure.

Le chapitre IV concerne les épaves du riche trésor, réduit à quelques reliquaires, notamment ceux de Ste-Radegonde, la Vraie Croix, une partie de son triptyque, deux croix, l'évangéliaire dont nous avons parlé plus haut, plusieurs ampoules, et un fer à hosties, le même que reproduit le dernier n° du *Règne de Jésus-Christ;* autant d'objets d'une haute antiquité allant du VIe au XIIIe siècle.

Sept planches, dont deux héliogravures, complètent cette intéressante publication. Elles représentent : — 1. *Le Reliquaire de la vraie Croix, à Ste-Croix de Poitiers d'après un dessin de* 1750. — 2. *Le coffret dans lequel fut déposée la vraie Croix, d'après un tableau du XVIIe siècle.* — 3. *La Croix de S. Pierre, au monastère de Ste-Croix, XIe siècle.* — 4. *Une miniature de l'Évangéliaire à Ste-Croix (VIIe siècle).* — 5. *La Croix Carlovingienne du musée de Cluny.* — 6. *Un fer à hosties du monastère de Ste-Croix à Poitiers.* — 7. *Quatre ampoules du trésor du monastère* (1).

P.-S. — Une communication de Mgr Barbier de Montault nous permet de donner ici des inscriptions commémoratives encore inédites, qui étaient peintes sur la châsse, en forme de berceau, où reposeront, comme au moyen âge, les corps des Sts Innocents, retrouvés au monastère de Ste-Croix de Poitiers, par cet archéologue :

Anno. a. Nativit. Ihu. Xpi. M. DCCC. LXXXIII
pietatis. impulsu
Maria. Foures. priorissa. Scae. Crucis
in. cunas. sicuti. antiquitus. erant
SS. Innocentes. restituit
ut. sint. monialibus, ad. consolationem
puellulis. educandis. ad. præsidium
univerisq. fidelibus. ad. sanctificationem
Anno. Dñi. M. DCCC. LXXXII
assentiente. Rmo. Episc. Pictaven.
plaudente. monialium. cœtu
sacra. haec. Innocentium ossa
inter. quae. unum. exstat. corpusculum. integrum.
cum. dimidia. parte. alterius
curente. persecutione. capsis. ejecta. diuq. neglecta
feliciter. invenit
pie. collegit. et. canonice. recognovit
Ill. ac. Rev. D. D. Xav. Barberius. de Monte. alto
antistes. et. comes. urbanus.

1. L'auteur publie en ce moment un second mémoire ayant pour titre : *Inventaire de l'ancien mobilier de Sainte-Croix.*

## Anciennes constructions en Flandres, par P. Langerock et A. Van Houcke. Gand, H. L. Stepman, 1881-1883. En 12 livraisons, comprenant en tout 60 planches autographiées et quelques pages de texte, flamand-français. — Prix 21 frs.

Deux élèves de l'école de St-Luc de Gand, ont eu la bonne pensée de publier les plans d'une série de monuments anciens des Flandres, choisis parmi les plus modestes, et partant les plus utiles à la généralité des architectes, de ceux que nous a laissés le moyen âge. Ce sont des églises rurales, comme celles de *Munte*, de *Vurste* de *Baaigem*, de *Schelderode*, de *Moortzeele*, de *Paulaatem*, de *Maria-Laathem*, de *Landskouter*, de *Scheldewindeke*, d'*Afsné*, de *Vosselaere*, d'*Asper*, de *Syngem*, de *Mariakerke*, de *Nevele*, de *Nieuwenhoven*, de *Denderleeuw*, de *Massemen*, qui forment la plus jolie collection d'églises modestes, pleines du caractère religieux du moyen âge, excellents types à imiter pour des constructions modernes ; ce sont aussi quelques-unes des vieilles et pittoresques maisons de Gand, et plusieurs des manoirs gothiques qu'on rencontre aux environs. Parmi les maisons gothiques de la vieille cité flamande, citons la maison en bois de la rue des Selliers (les anciennes maisons en bois deviennent si rares, qu'on a bien raison de se hâter de les dessiner toutes) la maison de la rue St-Georges, et celle qui fait le coin de la rue Haute et de la rue de la Caverne ; ce sont réellement de beaux spécimens de construction civile dont les architectes flamands ne sauraient trop se pénétrer. Ajoutons que MM. Langerock et Van Houcke ont eu l'heureuse

pensée d'indiquer sur leurs plans et d'une manière générale le projet de restauration de ces édifices plus ou moins ruinés ou remaniés. Ils ont de plus donné, surtout pour les maisons, les détails de construction les plus pratiques, qui rendent leur intéressante publication précieuse pour les gens du métier.

ON annonce la publication de la monographie de la Cathédrale de St-Bavon, à Gand, par Van Hoecke, Peeters et F. Mommens, texte de Math. St. — Chez C. Claesen. Gand.

LA *Bibliothèque internationale de l'Art* vient de s'enrichir d'un nouveau volume; M. Ludoire-Lalanne, bibliothécaire de l'Institut, y publie sous le titre de *Livre de fortune*, un recueil de 200 dessins inédits de l'école française du XVI^e siècle, qu'il attribue avec toute vraisemblance au célèbre Jean Cousin. Ils représentent toutes les vicissitudes de la fortune. Il ne dit point dans sa dédicace au duc d'Alençon, frère de Charles IX, à quel peintre il s'était adressé. Fort heureusement, l'un des premiers possesseurs de ce précieux volume, vers la fin du XVI^e ou au début du XVII^e siècle, peu d'années par suite après la mort de Jean Cousin (✠ en 1589), eut l'idée d'écrire au-dessous du titre les mots suivants : *De la main de Jehan Cousin.* Aussi l'attribution de ces beaux dessins à ce grand artiste, sans être absolument certaine, peut-elle être acceptée. Ajoutons que le style de ces élégantes compositions, formes allongées, enfants délicatement dessinés, ornements d'un goût très pur, permet de la maintenir. L. C.

## Périodiques.

### Bulletin d'Archéologie chrétienne, de M. le Comm. Jean-Baptiste de Rossi, édition française par M. l'abbé Duchesne, 1882, 3^e livr., pl. VII à X.

SOMMAIRE. — Procès-verbaux des séances de la Société des *Cultori della cristiana archeologia*, à Rome (du 28 novembre 1880 au 8 mai 1881). Fouilles faites dans le cimetière de Saint-Pierre et de Saint-Marcellin, sur la via Labicana (explication des banquets représentés dans certaines peintures de ce cimetière et dans d'autres monuments chrétiens, ainsi que du rôle qu'y jouent deux figures allégoriques de femmes, appelées Irène et Agape). — Verre qui porte l'inscription : *Hodor suavis* (avec la représentation d'une plante dont les fleurs donnent ce parfum).

Planches VII à X.

Ce bulletin est en retard, comme tous les précédents et nous faisons de vives instances pour que la régularité trimestrielle revienne, dans l'intérêt du lecteur, qui aime à recevoir les fascicules à époque fixe : en effet, autrement les nouvelles ne sont plus fraîches, et que signifient des comptes-rendus de séances tenues en 1880, qui ne paraissent qu'en 1883 ?

Je relève, à titre de renseignements, page 87, des travaux exécutés à Westminster pour les tombeaux des rois d'Angleterre, au XIII^e siècle, par des marbriers et mosaïstes romains, nommés *Petrus* et *Odericus* : il y a longtemps que l'infatigable M. Parker, d'Oxford, avait signalé le fait et reproduit ces mosaïques en gravure sur bois.

Page 102, on parle des cloches d'Anagni, fondues au XIII^e siècle par *Andreoctus et Johannes filii condam Guidocti pisani*, qui ont aussi travaillé à Alatri et à Grottaferrata. La cloche de l'évêque Ojolino est du XII^e siècle. J'ai publié ces cloches une première fois, en 1856, dans les *Annales archéologiques*, t. XVI, pp. 153-156 et, une seconde, en 1874, dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. XVII, pp. 135-138. Il eût donc été juste de signaler qu'elles n'étaient pas inédites quand il en a été question à la société d'archéologie chrétienne.

Page 104, statue, à St- Marc de Venise, signée par Marcus Romanus, en 1317.

Page 109, un mot incidemment sur le chien dressé par Simon le Magicien à mordre l'apôtre S. Pierre. Il en est fait mention dans le poème apologétique de Commodus (*Spicileg. Solesmen.* t. V, p. XXII) :

« Deus est... qui... colloqui fecit
Et canem, ut Simoni diceret : Clamavi de Petro. »

J'en ai disserté dans un mémoire intitulé : *Le reliquaire de la Cour St-Pierre et les clefs de St-Pierre et de St-Hubert*, Montauban, 1878, p. 39 et suiv., du *Bulletin archéologique* de la Société de Tarn et Garonne, et j'ai montré le chien figuré sur un bas-relief de la fin du XV^e siècle, à St-Pierre du Vatican. (Voir ma brochure : *Les Souterrains et le trésor de St-Pierre, à Rome.* Rome, 1866, pp. 49-50).

Page 124 et suiv., une excellente étude de M. de Rossi, sur les banquets figurés dans les catacombes, qui ne sont point, comme on l'a cru, des agapes funèbres, mais le repas céleste auquel sont conviés les élus : leur nourriture est le poisson, c'est-à-dire le CHRIST lui-même, ΙΧΘΥΣ, et le breuvage composé de vin et d'eau chaude, leur est versé par deux figures allégoriques de la paix et de l'amour, invariablement nommées IRENE et AGAPE.

Page 334-337, note sur un fond de verre, doré et colorié (III^e siècle), trouvé dans le cimetière *ad duas lauros* à Rome, portant un arbuste odoriférant, qui pourrait être le baumier, avec cette légende HODOR SVAVIS, dont le sens semble celui-ci : Au vin, qui se buvait dans ce verre se mêlaient des parfums d'une suave odeur. Il y aurait une étude à faire sur les vins aromatisés de l'antiquité. X. B. de M.

**Bulletin monumental.** V. *Société française d'Archéologie*, à l'article *Travaux des Sociétés savantes*, p. 398.

**Revue des arts décoratifs.** — Cette publication brille par le luxe de son impression typographique et la finesse de ses nombreuses gravures. — Sous ce rapport elle fait honneur à la maison Quantin, à qui l'on doit tant de riches et remarquables éditions. Elle est du reste rédigée avec talent — Consacrée à l'examen des produits de l'art industriel moderne, elle est essentiellement éclectique, et nous ne la suivrons pas dans sa galerie des grands maîtres du jour, dans sa revue des œuvres d'art en vogue. — Signalons toutefois, en parcourant cette revue à notre point de vue spécial : dans la livraison de janvier, un intéressant article de M. G. de Léris sur l'habitation américaine ; notons-y le rôle de la femme américaine dans l'ameublement. La femme, en Amérique, dédaigneuse des travaux serviles, s'occupe volontiers d'industrie, et l'art aussi est l'objet de ses prédilections. Le travail du bois est devenu pour elle une sorte de mode. — L'enseignement qui s'y rapporte a été organisé en 1873 à Cincinnati, par M. Bonn-Pitman. — L'école de cette ville produit annuellement près de 400 objets de mobilier. — Il y a deux ans le gouvernement lui confiait l'exécution d'un cadre pour le portrait de M. Hayes, et elle exécutait le grand orgue de Musée-Hall. Les Ursulines, entrées dans la même voie, sont parvenues à décorer elles-mêmes la chapelle du couvent de Notre-Dame, à Brown-City, dans l'Ohio.

Avec la livraison de février commence une étude archéologique de M. P. Rioux de Maillon sur les *ustensiles de cuisine* — Celle de mars donne la description du drap d'or et de soie orientale (XIII^e siècle,) nouvellement acquis par le Musée d'art et d'industrie de Lyon et un intéressant article de M. C. Lemonnier sur la décoration de la Grande Place à Bruxelles et des travaux de de peinture murale à l'Hotel de Ville.

Voici les sommaires des N^os parus cette année.

JANVIER. — Les maîtres de l'industrie française au XIX^e siècle : F.-D. Froment-Meurice, argentier de la ville de Paris, par Ph. Burty. — Conseils pratiques : Peinture en faïence et en porcelaine, par Édouard Garnier. — L'habitation américaine. I, par Gaston de Léris. — Charles Normand, architecte et décorateur, par André Lemoyne, archiviste de l'École des Arts décoratifs. — Les manufactures nationales sous la république de 1848, par Gerspach, chef du bureau des manufactures à la Direction des beaux arts. — Œuvres nouvelles.

FÉVRIER — Les maîtres de l'Industrie française : F.-D. Froment-Meurice *(fin)*, par Ph. Burty. — Souvenirs d'un directeur des Beaux-Arts: Décoration du palais de la Légion d'honneur, par Ph. de Chennevières. — Les ustensiles de cuisine, par P. Rioux de Maillou. — Chronique : nécrologie, tablettes du collectionneur, par V. Ch.

MARS. — Causerie sur l'étude des ornements, par Lechevallier-Chevignard. — Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts : La décoration du palais de la Légion d'honneur *(fin)*, par le marquis Ph. de Chennevières. — Coysevox et ses travaux d'art décoratif, par Henri Jouin. — Cours de peinture sur faïence et sur porcelaine *(suite)*, par Éd. Garnier — Lettre de Belgique, par Lemonnier. — — Chronique de l'enseignement. — Œuvres nouvelles : le prix de Sèvres, par V. Ch.

AVRIL. — Les maîtres de l'industrie française au XIX^e siècle : Th. Deck, par Gerspach. — Causerie sur l'étude des ornements *(fin)*, par Lechevallier-Chevignard. — A propos de la ciselure, par L. Falize. — Le costume au théâtre: *Henri VIII*, à l'opéra, par Jacques de Biez. — Chronique de l'enseignement: le concours de Beauvais. — Un dessinateur de papier peint : Martin Riester.

MAI. — Le Salon des Arts décoratifs, par Victor Champier. — L'Art japonais à propos de l'Exposition organisée par M. Gonse (Lettre de M. Josse). — Les éventails d'Abraham Bosse, par Antony Valabrègue. — Études de l'ornement : les grecques et les méandres, par J Passepont. — Nécrologie Sauvrezy.

Belles planches hors texte susceptibles de former un album spécial — et nombreuses gravures intercalées.

**Gazette des Beaux-Arts.** Sommaire du 1 mai : *L'Art du moyen âge dans la Pouille*, par M. Fr. Lenormant, de l'Institut ; *Johannes Vermeer, dit Van der Meer de Delft*, par M. H. Havard ; *Exposition rétrospective de l'Art japonais*, par M. Paul Mantz ; *l'Orfèvrerie romaine de la Renaissance*, par E. Müntz ; *Le legs Jones au South-Kensington Museum*, par M. A. de Champeaux ; *Le Musée des arts décoratifs et ses expositions:* MM. Lepic et James Tissot, par Alfred de Lostalot.

Nombreuses gravures dans le texte : *Van der Meer et son atelier*, eau-forte de M. Milius, d'après un tableau du peintre ; *En Hollande*, eau-forte originale de M. le comte Lepic.

**Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.** — Les quatre premiers numéros mensuels de cette année donnent notamment un Inventaire très étendu du mobilier du duc d'Alburquerque (1560), la correspondance d'Alexandre Farnèse, et un essai sur les *anciens sceaux espagnols* (de la monarchie des Visigoths, de la conquête, de Léon, de Castille, Navarre et Aragon, etc.).

**Revue Archéologique, (Antiquité et Moyen Age)** publiée sous la direction de MM. Alex. Bertrand et G. Perrot, Membres de l'Institut. *(Troisième série. — Première année : 1883.)*

La *Revue archéologique* occupe, depuis bientôt quarante ans, un rang à part, entre les recueils scientifiques qui se publient en France ; elle est celui de tous dont le cadre est le plus large. Son titre ne suffit pas à donner une idée de la variété

des travaux que renferme une collection qui se compose déjà de 59 volumes ; elle a tout embrassé depuis les études dites préhistoriques jusqu'à celles qui ont eu pour objet le moyen âge chrétien et français. Les de Rougé et les Mariette, les Lehome, les Longperier, les Quicherat, y ont donné quelques-uns de leurs travaux les plus importants. Les philologues y ont publié soit des textes inédits, soit des remarques critiques sur des textes qu'ils s'occupaient de reviser et de corriger ; les épigraphistes y ont édité et commenté des milliers d'inscriptions inédites, tant grecques que latines ; Jules Quicherat y a donné quelques-uns des plus rares et des plus précieux fragments de cette histoire de l'art du moyen âge qui aurait dû être le couronnement de sa vie. Cette *Revue* a eu pour collaborateurs la plupart des hommes qui, depuis le milieu du siècle, ont occupé une place brillante dans l'ordre des études que représente, en France, l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

Comme la *Revue de l'Art chrétien*, la *Revue archéologique* commence une nouvelle série avec l'année 1883 ; elle a également changé d'éditeur, mais non de format. Elle reste sous la direction de MM. Alexandre Bertrand et Georges Perrot. Le numéro de janv.-févr. 1883 contient notamment les articles suivants :

— *Un cippe figuratif de la première époque chrétienne sur la Moselle* par M. F. Voulot. —*Note sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie* par Eug. Müntz. — *Notes sur quelques objets d'antiquité chrétienne existant dans les musées du midi de France* par M. G.-M. Tourret. — *Une mosaïque constantinienne inconnue à St-Pierre de Rome* par A. L. Frothingham, etc.

**Le Règne de Jésus-Christ.** — Cette belle Revue vient de fournir sa seconde livraison : elle est digne de la première. Ouverte par des lettres pleines d'encouragements de NN. SS. les évêques de Dijon et de Rodez et Vabres, et par deux articles-programme — elle contient un article théologique sur les *Origines eucharistiques* signé Des Murgers, et des considérations sur la *Régénération de l'homme par la Ste-Eucharistie* signé A. M. Ducœur. Quelques pages sont consacrées encore au R. P. Drevon. — Nous avons le plaisir d'y rencontrer ensuite deux travaux archéologiques : la description d'une custode du VIe siècle et le début d'un travail ayant pour sujet l'iconographie de la messe, de Mgr Barbier de Montault ; cet érudit s'occupe, pour cette fois, de la croix miraculeuse de Caracava, et de ses nombreuses copies, portant pour la plupart la représentation de la Messe. — La Revue contient quatre belles phototypies ; elles représentent : un vitrail de St Etienne-du-Mont représentant *l'Adoration*, — un panneau du musée de Paray : *l'Exposition du St Sacrement*, — *la Custode du VIe siècle* de l'abbé Couissinier à Marseille — et une tapisserie d'après Rubens, conservée à Madrid : *Le triomphe de la loi de grâce* (1).

**Bulletin du Bibliophile.— Oct-Nov.** *1883. La danse macabre au XVIIe siècle.* — Après un siècle de repos la danse des morts reprit son branle, particulièrement en Suisse. M. Champfleury la signale dans deux ouvrages différents : le premier (2), publié au Locle, est devenu très rare ; on peut le placer entre 1770 à 1780. — Le second est de la Suisse allemande (3). — De l'une et de l'autre la pensée catholique est absente ; elles sont d'une malice sans rancune, contre les classes sociales qui y sont figurées.

**Revue de l'Agenais.**—La livraison de janvier-février contient les articles suivants : *Les cahiers du pays d'Agenais aux États généraux (suite)* par M. E. Tholin. — *Quatorze superstitions populaires de la Gascogne (suite)* par M. J. F. Bladé. — *Annales de la ville d'Agen (suite)* par M. J. N. Proché. — *Notice sur la ville de Tonneins (suite)* par M. A. Lagarde. — *Notice archéologique sur Moncaut* par M. A. Du Bernet. — *L'aveugle de Castelculier* par M. J. B. Goux. — *Bibliographie* et *Chronique*.

**L'art monumental du moyen âge.**—Recueil de monuments levés et dessinés par L. Von Fisenne.—Aix-la-chapelle chez C. Carin et Rudolf Barth. — Publication bimensuelle de 20 pl. autographiées, double petit in-fol. — Prix 10 fr. par an.

M. Von Fizenne, ancien élève de l'école de St-Luc de Gand, a entrepris depuis 1880, une publication analogue à celle qui vient d'être terminée par MM. Van Langerock et Van Houcke. — Elle continue à paraître, et a pour objet des monuments du moyen âge religieux et civils, choisis surtout dans les contrées rhénanes. Le mobilier ancien abonde dans *l'Art monumental*, et il est reproduit à une grande échelle, dessiné avec talent, accompagné de coupes et de profils clairement indiqués. Cette publication, conçue dans un but pratique comme la précédente, est en outre pleine d'attrait pour l'archéologue, contenant un choix d'objets d'une grande valeur artistique. Elle est, du reste, accompagnée de notices his-

1. V. *Comité du musée eucharistique de Paray-le-Monial*, à l'article Travaux des Sociétés savantes.

2. *La danse macabre pour servir de miroir à la nature humaine avec costumes dessinés à la moderne et des vers à chaque figure.* — Au Locle, chez A. Girardet libraire.

3. *Les apparitions de l'ami Heinz, à la manière d'Holbein*, par D. K. Schellenberg.

toriques, qui témoignent de sérieuses études faites sur place, et dans les vieux documents qu'on trouve presque partout à côté des monuments antiques. Nous croyons rendre un service égal aux praticiens et aux archéologues en leur signalant la publication à M. Von Fizenne. La dernière livraison parue contient une monographie complète de la jolie église romane de *Mont-Sainte-Odile* avec ses antiques ambons en marbres fort curieux, ses fonts baptismaux, sa *sedes sapientiæ*, son Christ byzantin, etc.

Voici les sujets que l'auteur compte traiter dans les prochains fascicules.

Les stalles de l'église de Sittard, celles de Heinsberg et de Wassemberg ; l'église de Heinsberg ; l'église du béguinage de Tongres et celle de 'S Heeren Elderen près de cette dernière ville ; une étude sur les châteaux du moyen âge dans le Limbourg, notamment Fauquemont, Heyden et les Vieux-Joncs; un grand nombre de reliquaires, de meubles d'églises et d'ouvrages de ferronnerie.

## Sommaire de : l'Art.

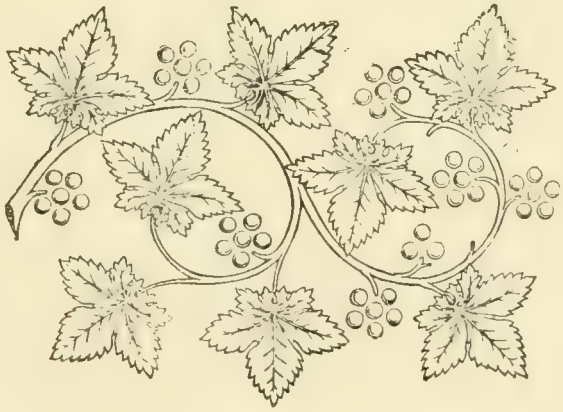
N° du 6 mai 1883. — TEXTE. — Le Centenaire du Salon, par G. de Léris. — Les sculptures du château de Fleurigny, par H. Monceaux. — Promenade au Salon de 1883, par G. Dargenty.

N° du 20 mai. — TEXTE. — Des origines de l'Art dans l'antiquité, par MM. G. Perrot et Chipiez (suite), par Emile Soldi. — La Gravure à Milan au XV^e et au XVI^e siècle, par le vicomte Henri Delaborde. — Salon de 1883, par G. Dargenty. — Les frontispices de Piranèse, par Jules Adeline.

N° du 27 mai. — TEXTE. — Aquarellistes français et étrangers, par Paul Leroi. — Salon de 1883 (suite) par G. Dargenty. — Des origines de l'Art dans l'antiquité (suite), par Emile Soldi.— La Gravure et la Lithographie au Salon de 1883, par L. Gauchez. — Les deux dernières ventes de dessins, par G. Noël.

Nombreuses gravures dans le texte et hors texte.

Nous rendrons compte, dans la prochaine livraison, de quelques-uns des beaux volumes édités par la maison Quantin dans la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, — de l'ouvrage : *Les médailleurs italiens du XV^e au XVI^e siècle*, par A. Armand, (Plon, Paris.) — de différentes publications de M. Charles Lucas, notamment : *Les Églises circulaires d'Angleterre* (Paris, Duche et C^ie) — et des : *Documents parisiens sur l'histoire de S. Louis* publiés par M. Auguste Lougnon. L. C.



# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts[1].

### France.

Album d'architecture. — 40 pl. autographiques, grand in-4°. — Se vend chez l'auteur, rue de Bourgogne, 10, Orléans.

Armand (Alfred). — **Les Médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles**, 2e édition. — Paris, E. Plon, 1883; 2 vol. grand in-8° de 388 et 308 pp. — Prix : 30 fr.

Beaurepaire (Ch. de), correspond. de l'Instit. — **Notes historiques et archéologiques concernant le département de la Seine-Inférieure et spécialement la ville de Rouen.** — Rouen, impr. Cagniard ; in-8°, 346 pp.

Bordier (H.). — **Description des peintures et autres ornements contenus dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque nationale**, par Henri Bordier, bibliothécaire honoraire du département des manuscrits, livraison 1. — Paris, Champion ; in-4°, VIII et 120 pp. avec gravures.

Bosredon (Ph. de). — **Supplément à la sigillographie du Périgord.** — Périgueux, impr. Dupont ; in-4°, 159 pp. et pl.

Chesneau (E.). — **La peinture anglaise.** — Paris, Quantin; in-8°, 352 pp. et grav. — 3 fr. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

Condé (Baron de). — **Histoire d'un vieux château de France :** *Monographie du château de Montataire*, Paris, Alphonse Picard; in-8° de 484 pp. (1883). — 1 vol. 10 fr.

Croix (R. P. de la).* — **Mémoire archéologique sur les découvertes d'Herbord, dites de Sanxay** lu à la Sorbonne dans la réunion des soc. sav. de Paris et des dép., le 29 mars 1883. — Niort, Clouzot 1883 ; in-8°, 78 pp. 3 pl. lith.

Dartein (E. de).* — **Etude sur l'architecture lombarde et sur les origines de l'architecture romano-byzantine.** — Paris, Dunod, 1865-1882. 1 vol. in-4° avec atlas de 100 pl. — Prix : 150 frs.

Dassy (L.). — **Compte rendu sur la restauration de Paestum**, exécutée en 1829 par H. Labrouste. — Brochure in-8° de 34 pp. (1879). — Paris, chez J. Baur.

Davillier (le Baron). — **Les origines de la porcelaine en Europe ; les fabriques italiennes du XVIIIe siècle, avec une étude spéciale sur les porcelaines des Médicis, d'après des documents inédits.** — Paris, Rouam; in-4°, 144 pp. et grav. (Bibliothèque internationale de l'art.)

Delaborde (H.).* — **La gravure**, *précis élémentaire de ses origines, de ses procédés et de son histoire*, par le Vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.— Paris, Quantin; in-8°, 304 pp. avec 101 fig. — 3 fr. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

Deménieux (E.). — **La sculpture et les sculpteurs français du XIIe et du XIXe siècle.** — Coysevox (1640-1720). — Paris, Nadaud, 1882; in-8°, VIII et 107 pp. — 3 fr.

Desjardin (A.). — **La vie et l'œuvre de Jean de Bologne**, par Abel Desjardin, correspondant de l'Institut, doyen de la Faculté des lettres de Douai. — Paris, Quantin; in-fol., 212 pp. avec nombreuses gravures et 22 grandes planches hors texte, 100 fr. (Collection des grands maîtres de l'art, 5e volume).

Il a été tiré 5 exempl. sur Japon, 5 fr. ; 10 sur Wathman, 300 fr. ; et 125 sur Hollande, 200 fr.

Dessus (A.).* — **Restauration du chant liturgique**, extrait du compte rendu de l'assemblée des catholiques de France tenue à Paris, en mai 1882. — Paris, Tardieu, 1882, 28 pp.

**Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments**, *contenant l'explication des termes qui se rapportent aux mœurs, aux institutions, à la religion, aux arts, aux sciences, etc., et en général à la vie publique et privée des anciens.* Ouvrage rédigé par une société d'écrivains spéciaux, d'archéologues et de professeurs, sous la direction de MM. Ch. Daremberg et Edm. Saglio, avec 3.000 fig. d'après l'antique, dessinées par P. Sellier et gravées par M. Rapine. — 8e fascicule (*Cho-Cir*). — Paris, Hachette; in-4° à 2 col., pp. 1121 à 1280.

L'ouvrage se composera d'environ 20 fascicules. Chaque fascicule comprendra 20 feuilles d'impression. Il paraît trois ou quatre fascicules par an.

Duc (Pierre).* — **Histoire des églises paroissiales de Gressoney.** — Aoste ; in-8° de 160 pp.

Duc (Pierre).* — **Le Clergé d'Aoste de 1800 à 1870.** — Aoste ; in-8° de 200 pp.

Duc (Pierre).* — **Le Clergé d'Aoste du XVIIIe siècle.** — Turin ; in-8° de 244 pp.

Duplessis (G.). — **Inventaire de la collection d'estampes, relatives à l'histoire de France, léguée en 1863 à la Bibliothèque Nationale**, par M. Michel Hennin, rédigé par M. Georges Duplessis, conservateur sous-directeur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque Nationale, t. IV. — Paris, Champion ; in-8°, 488 pp. — 12 fr.

Gillet (l'abbé A.).* — **Rapport sur la création d'ateliers chrétiens des beaux-arts**, extrait du compte rendu de l'assemblée des catholiques de France tenue à Paris en mai 1882. — Paris, rue de Grenelle, 35, 1883; in-8°, 14 pp.

**Histoire de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Jumièges**, par un religieux bénédictin de la Congrégation de Saint-Maur, publiée pour la première fois par M. l'abbé Julien Loth. — Rouen, Ch. Métérie, 1882; 3 vol. in-8°.

1. Les ouvrages marqués d'une astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

**Hucher (E.).** — **Monuments funéraires et sigillographiques des vicomtes de Beaumont au Maine.**—Le Mans, Monnoyer ; in-8°, 95 pp. avec fig. et pl. en couleur. — Extrait de la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XI. — Tiré à 50 exemp.

**Histoire de sainte Thérèse,** d'après les Bollandistes, ses divers historiens et l'édition complète de ses œuvres publiée par D. Vic. de la Fuente (par une religieuse du Carmel de Caen). Nantes, Mazeau, et Paris, Remy ; 1882, 2 vol. in-8° de 512 et 506 pp. — Prix : 10 fr.

**Lafollye (A.),** architecte. — **Le château de Pau,** histoire et description ; texte et dessins par A. Lafollye, architecte du gouvernement. — Paris, Ve Morel ; in-4°, 71 pp. avec 23 fig. et 27 pl. — 30 fr.

**Lopès (Hierosme).** — **L'Église métropolitaine et primatiale de Saint-André de Bordeaux,** *où il est traité de la noblesse, honneurs et prééminences de cette église, avec l'histoire de ses archevèsques et le pouillé des bénéfices du diocèse*, réédition annotée et complétée par M. l'abbé Callen, t. I. — Bordeaux, Féret et fils, 1882 ; in-8° de 376 pp. avec plan et grav. intercalés.

**Durand (Amand.).** — **Œuvres de Lucas de Leyde,** avec texte de G. Duplessis, conservateur adjoint du département des estampes à la Bibliothèque Nationale. — Paris, Goupil ; in-fol., 31 pp. de texte et 174 pl., imprimées sur papier de Hollande, contrecollées sur papier très fort et contenues dans un riche portefeuille portant le titre en lettres dorées. — L'ouvrage complet avec texte et portefeuille, 250 fr.

Il a été imprimé 10 exempl. sur papier japonais, 400 fr., et 5 sur parchemin, 500 fr.

**Lucas (Ch.).** — **Exposition rétrospective de l'art ornemental portugais, à Lisbonne (1882).** — Paris, Ducher, 1883 ; in-8° de 14 pp.

**Lucas (Ch.).*** — **Société centrale des architectes : Excursion de Lille ; notes de voyage.** — Paris, Ducher, 1882 ; in-8° de 23 pp.

**Lucas (Ch.).*** — **Congrès des architectes français,** *XIe Session. Rapport de la commission des récompenses.* — Paris, Ducher, 1882 ; in-8° de 16 pp.

**Lucas (Ch.).***—**Les églises circulaires d'Angleterre,** précédé de notes sur les temples ronds de la Grèce et de l'Italie, etc. — Paris, Ducher ; in-8° de 64 pp. et 6 planches.

**Maxe-Werly (L.).** — **Collection des monuments épigraphiques du Barrois.** — Paris, Champion ; in-8°, 99 pp. avec dessins et pl. — 5 fr.

**Médelsheim (C. Cerberr de).** — **L'architecture en France.** — In-12 de 207 pp. et 126 bois. Paris, Jouvet 1883. — Prix : 3 fr.

**Mémor (Julien).*** — **Guide historique du chrétien dans la ville de Rome.** — Paris, in-12 de 250 pp.

**Ménard (R.).** — **Histoire des beaux-arts,** t. I : **Art antique,** t. II : **Moyen-âge,** t. III: **Art moderne.** — Paris, Delagrave ; 3 vol. in-12, 309, 327 et 309 pp. — 6 fr.

**Métais (l'abbé).** — **Jeanne d'Albret et la spoliation de l'église Saint-Georges de Vendôme, le 9 mai 1552 :** *Inventaire des bijoux et reliquaires spoliés par Jeanne d'Albret à la collégiale* — Vendôme, impr. Lemercier ; in-8°, 52 pp.

**Montault (Mgr X. Barbier de).*** — **Le trésor de l'abbaye de Sainte-Croix de Poitiers avant la révolution d'après les inventaires, les extraits et les documents.** — Poitiers, 1883, grand in-8° de 325 pp., 7 pl. Prix: 12 fr.

**Müntz (E.).*** — **La tapisserie,** par Eugène Muntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'École nationale des beaux-arts. — Paris, Quantin ; in-8°, 372 pp. et grav. — 3 fr. (Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts.)

**Müntz (E.).***— **Les Arts à la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle,** *recueil de documents inédits tirés des archives et des bibliothèques romaines*, par M. Eugène Muntz, conservateur de la bibliothèque, des archives et du musée à l'École nationale des beaux-arts. (Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome, fascicule 28.) *Troisième partie. Sixte IV. — Léon X* (1471-1521). Première section. — Paris, Thorin ; in-8°, 307 pp. et 2 pl. — 12 fr.

**Pellechet (M.).** * — **Notes sur les livres liturgiques des diocèses d'Autun, Châlon et Mâcon, avec un choix de Leçons, d'Hymnes et de Proses composées en l'honneur de quelques saints spécialement honorés dans ce diocèse,** Paris, 1883 ; grand in-8° de XII et 540 pp. — Prix 20 fr.

**Raffray (A.).** — **Les églises monolithes de la ville de Lalibéla** (Abyssinie), texte et planches par Achille Raffray, vice-consul de France. — Paris, Ve Morel, gr. in-4° à 2 col., 16 pp. et 20 planches dont 2 en chromolithographie.

**Rohault de Fleury (M. A. B.)** — **Cimetière mérovingien de Montmartre,** extrait du Bull. du comité d'hist. et d'arch. du diocèse de Paris. Brochure in 8°, 12 pp., 2 pl. hors texte, et plus. bois. — Paris, Poussielgue, 1883.

**Rohault de Fleury (M. A. B.).*** — **La Messe, étude archéologiques sur les monuments.** — Tome I. Paris, Morel et Ce, 1883, vol. in-4. de IV et 240 pp. et 80 pl.

**Saint-André (C. C. de).***— **Francs-Maçons et Juifs,** *sixième âge de l'Eglise d'après l'Apocalypse.* — Paris: Palmé, 1881 ; in-12, de 820 pp.

---

**Bibliotèque de l'enseignement des beaux-arts.**

Volumes publiés en 1882, in-4° anglais de 300 à 400 pp. illustrés de 80 à 150 gravures inédites. Quantin, Paris. — Prix broché : 3 francs, avec cartonnage : 4 francs.

**Anatomie artistique (l'),** par M. Mathias Duval, professeur à l'École des beaux-arts et à la Faculté de médecine.

**Archéologie grecque (l'),** par M. Max Collignon, professeur à la Faculté de Bordeaux.

Gravure (la), par M. le Vte DELABORDE, de l'Institut, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts.

Mosaïque (la), par M. GERSPACH, chef du bureau des manufactures nationales.

Peinture anglaise (la), par M. ERNEST CHESNEAU.

Peinture hollandaise (la), par M. HENRI HAVARD.

Procédés modernes de la Gravure (les), par M. A. DE LOSTALOT.

Tapisserie (la) par M. EUG. MUNTZ, conservateur de la Bibliothèque des Beaux-Arts.

## Allemagne.

Fisenne (Archit. L. von). —Kunstdenkmale d. Mittelalters, t. I-II. — Aachen, Cremer, 1880-83, 2 vol. in-fol. (en 12 livr.), 58 pp. avec 101 pl. et 61 pp. avec 72 pl., — 42 fr.

Hahnel (Prof. Ernest Jul.). — Sculpturen an dem konigl. Museum u. dem alten konigl. Hoftheater zu Dresden, ferner: Denkmaler Statuen, Entwürfe, Reliefs etc. — Dresden, Gilbers' Verl., (1880-1882), in-fol. (en 20 livr.), 120 pl. photolith. et 20 pl. de texte — 150 fr.

Kulm (Dom Alb.). — Roma, die Denkmale des christlichen und des heidnischen Rom. — Einsiedeln, Benzinger; gr. in-4° orné de 690 grav. sur bois. (24 livr. à 1 fr.)

Laspeyres (Paul). — Die Kirchen der Renaissance in Mittel-Italien. Mit Unterstützung d. konigl. preuss. Ministeriums f. reistl., Unterrichts u. Medicinal-Angelegenheiten hrsg. Nach alteren Publicationen u. neuen Aufnahmen v. W. Bubeck u. A. 1. Thl. — Stuttgart, Speemann, 1882; in-fol. (en 12 livr.), IV-49 pp. et 74 lith. — 45 fr.

## Angleterre.

Eastlake (Charles L.).*—Notes on the principal pictures in the Brera Gallery at Milan. — VIII et 122 pp. avec gravures. — Londres, 1883. — 5 s.

Eastlake (Charles Z.).*— Notes on the principal pictures in the Louvre gallery at Paris. — X et 322 pp. avec gravures. — Londres, 1883. — 7 s. et 6 d.

Gotch (J.-A.).*—A complete account, illustrated by measured drawings of the Buildings erected in Northamptonshire by Sir Thomas Tresham between the years 1575 and 1605 togethter with many particulars concerning the Tresham family and their home at Rushton. — In-folio de XVIII et 48 pp. — Northampton, 1883.

Mollett (J.-W.)* — An illustrated Dictionary of words used in art and archeology. — VIII et 350 pp. orné de nombreuses gravures. — — Londres, 1883. — 15 s.

Husenbeth (H.-F.-E.). * — Emblems of Saints: by wich they are distinguished in works of art. — Third edition: edited by A. Jessop. — In-8° de XIV, 426 et 36 pp. —Norwich. 1882.

Lefroy (W.-C.). * — The ruined abbeys of Yorkshire. In-folio de X et 72 pp. avec 12 eaux-fortes et 33 vignettes. — Londres, 1883, — 1 l. 1 s.

Paul (R.-W.).* — An account of some of the Incised and Sepulchral slabs of North-West Somersetshire. — In-4° de VIII, 36 et VI pp. 34 pl. photographiques et un buis. — Londres, 1882. — 21 s.

Perkins (Charles C.). * — Historical Handbook of Italian sculpture. — LIXV et 432 pp. 45 gravures. — Londres, 1883. — 25 s.

Perkins (Charles C.).* — Historical Hand-Book for Italian Sculpture. Illustr. — London, Remington; in-8°, 474 pp. — 18 fr. 75.

Reber (F. von).* — History of Ancient Art. Translated ad augmented by Joseph Tracher Clarke. With 310 illustrations and a Glossary of Technical Terms.—London, Low; in-8°, 500 pp. —22 fr. 50.

Richter (Jean Paul). * — Italian Art in the National Gallery. — London, Low. in-4°, 118 pp. — 52 fr. 50.

Richter (John Paul).* — Italian Art in the National Gallery. — In-4° de XVI et 112 pp. 41 pl. — Londres, 1883. — 2 l. 2 s.

Scharf (G.)* — Description of the Wilton House Diptych, containing a contemporary Portrait of King Richard the second. — Gr. in-8° de VI et 100 pp. 17 gravures sur bois. Londres. 1882.

Street (George E.).*—The Cathedral of the Holy Trinity, commonly called Christ-Church cathedral. Dublin: *an account of the restoration of the fabric with an historical sketch of the cathedral* by E. Seymour. — In-folio de XII et 174 pp. — Londres, 1883.

Woodberry (George E.). * — A History of Wood engraving. — In-8° de 222 pp. 90 gravures. — Londres, 1880. — 18 s.

## Belgique.

Ceuleneer (Ad. de). — Le Portugal, notes d'art et d'archéologie. — Anvers, Van Merlen, 1882, in-8° de 90 pp.

Hoecke (Van), Peeters et F. Mommens. * — Monographie de la cathédrale de St-Bavon à Gand, texte de Math. St-Ch. Claesen. — Liège 1883; in-4°, 150 pp. 60 gravures. — Prix 30 fr., pour l'édit. ord. 50 fr., pour l'édit. de luxe.

Rembry (l'abbé Ernest). — Saint Gilles, sa vie, ses reliques, son culte en Belgique et dans le nord de la France. — Bruges, Gaillard, 1882; 2 vol. in-8° et de LXX — 533 792-46 pp. — 12 fr.

Robays (le R. P. Van). — Les Symboles de la Sainte-Trinité. — *Étude archéologique*, avec deux planches lithographiées. — Bruxelles, Vromant, 1876; in-8° de 480 pp. 2 pl. lith. — 2 francs.

Varin. — École liégeoise. Les graveurs, leurs portraits reproduits au burin d'après les originaux: 1366-1350, avec notes historiques par X. — Bruxelles, Van Trigt; in-8°, 137 pp. et un album de 36 portraits. — 25 fr.

## Espagne.

Madrazo (P. de). — Catalogo de los cuadros del Museo del Prado de Madrid, por don PEDRO DE MADRAZO, de las Reales Academias Espagnola de San Fernando y de la Historia, individuo de la Comision inspectora de museos, cuarta edicion. — Madrid, Est. tip. de los succesores de Rivadeneyra, 1882; in-8° 504 pp. — 5 fr.

## Italie.

Cavalcaselle (G. C.) et Crowe (J.-A.). — Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI. — Vol. II con 15 incisioni. — Firenze, succ. LE MONNIER, 1882 in-8°, 502 pp. — 10 fr.

Marzo (Ab. Gioacchino di). — I Gacini e la scultura in Sicilia Nei secoli XV e XVI: memorie storiche e documenti. Vol. I (Testo e Tavole). — Palermo, presso l'autore, 1882; in-4°, x-826 pp. — 8 fr.

J. C.

# Chronique.

SOMMAIRE. Les Ateliers officiels des Beaux-Arts et les Ateliers Chrétiens. — Le chant liturgique. — Sociétés diocésaines d'archéologie. — Réunion des Sociétés savantes à la Sorbonne. — Manuscrits Ashburnham ; rapport de M. Delisle. — Le Mont St-Michel. — Incendie d'Aix-la-Chapelle.— Restaurations et travaux artistiques : Hôtels-de-Ville de Bruxelles, d'Audenarde et de Gand ; chapelle de N.-D. des Sept Douleurs à Bruges ; église d'Écourt St-Quentin ; crypte de Montmartre. — Découvertes : fouilles du Forum romain ; St-Jean de Latran ; catacombes ; fouilles d'Ephèse ; crucifix de la cathédrale de Brunswick ; diplôme militaire de Flémalle ; arènes de Paris ; reliques de St-Paulin à Trèves ; pierres tumulaires de Florival, tableau de Van Dyck : l'adoration des bergers ; sarcophages à Strasbourg ; les ruines de Sanxey. — Congrès. Exposition. — Ventes.

OUS avons fait un reproche à M. Ferry de chercher en dehors de la patrie et du milieu de notre civilisation, les éléments de l'éducation artistique de la jeunesse française. Si ce reproche est fondé, on peut en juger encore, soit dit en passant, par le sujet imposé aux élèves de l'École des Beaux-Arts, occupés en ce moment à se disputer le grand prix de Rome :

*Œdipe ayant à ses côtés ses filles Ismène et Antigone, maudit son fils Polynice. La scène est en Attique, dans le bourg de Colonne, à l'entrée du bois sacré des Euménides ; on découvre Athènes dans le fond* (1).

Il y a là une absurdité que nous ne nous lasserons pas de signaler ; car après tout, une plante ne s'épanouit bien qu'à l'air libre du climat qui lui est propre. Bien plus, on doit y voir un danger sérieux, si l'État, prenant en mains la direction de l'enseignement, cherche à donner en quelque sorte à l'éducation des jeunes artistes son empreinte officielle. Tant de talents en germe dans l'âme délicate de la jeunesse, façonnés d'après un même type, et en quelque sorte coulés dans le moule ministériel, tel est le fléau qui nous menace. La question des *ateliers d'art* est à l'ordre du jour. Il y a un peu plus d'un an, le ministère voulait la suppression des ateliers officiels ; c'était une de ses rares bonnes pensées ; car si l'État doit encourager les artistes, il n'a pas la mission de les diriger. Depuis, les ministres se sont succédé, et le département des Beaux-Arts a maintenu les ateliers condamnés.

C'est un danger que signalait à juste titre M. l'abbé Gillet, secrétaire de la société de St-Jean, à l'assemblée des catholiques tenue à Paris l'an dernier. Les ateliers d'État, dit-il, auront toujours le tort de pousser à une uniformité, à une banalité ennemie de l'art. Mais que dire de l'esprit qui y règne, des pratiques qui s'y perpétuent ? Demandez au nouvel arrivant, à quelle épreuve il est soumis ? — Que peut être devenue la délicatesse et la pudeur d'une âme acclimatée à cette atmosphère ?

Aussi la société de St-Jean s'est-elle préoccupée de fonder des ateliers chrétiens des Beaux-Arts.— Un atelier d'architecture sous la direction de M. l'abbé Douillard existe à cette heure à Paris et l'on a le projet d'en créer également pour la peinture et la sculpture. C'est là une pensée généreuse ; elle a pour but d'arracher les jeunes artistes aux écoles où l'on dédaigne les manifestations les plus élevées du cœur, où Dieu est nié, où l'esthétique chrétienne fait sourire. Ce sont là des lieux de perdition, et l'on sent le besoin impérieux d'offrir au moins à la jeunesse un refuge où la foi, les mœurs, et tous les sentiments chrétiens qui sont le meilleur aliment de l'art, ne courent pas de danger.

C'est donc là une mesure salutaire, urgente même, pour sauver ce qui est compromis ; mais ce n'est pas le remède efficace pour assurer l'avenir. Le mal commence à la base de l'éducation, et qui ne le sait, on n'a jamais pu réformer l'éducation en procédant par en haut. C'est dans l'âge le plus tendre qu'on donne à l'âme sa direction,

1. Voici un autre sujet du même concours :

« Diagoras, qui avait rehaussé l'éclat de sa naissance par une victoire remportée aux jeux d'Olympie, amena dans ces lieux deux de ses enfants qui concoururent et méritèrent la couronne. A peine l'eurent-ils reçue, qu'ils la déposèrent sur la tête de leur père, et le prenant sur leurs épaules, ils le menèrent en triomphe au milieu des spectateurs, qui le félicitaient et lui disaient : « Mourez, Diagoras, car vous n'avez plus rien à désirer. » Le vieillard, ne pouvant soutenir son bonheur, expire aux yeux de l'assemblée, baigné des pleurs de ses enfants, qui le pressaient entre leurs bras. (*Anacharsis*, ch. 28.) »

qu'on y allume l'étincelle de l'enthousiasme, qu'on inculque les principes. — Et puis, si nous voulons arriver à des résultats opposés à ceux des ateliers officiels, il importe d'employer les moyens contraires. En d'autres termes, le but sera manqué, si l'on se borne à faire étudier les jeunes artistes, sous des maîtres chrétiens, à l'aide des mêmes modèles païens qui servent dans les écoles de l'État.

Ainsi l'a du reste compris la société de St-Jean, qui naguère envoyait un de ses délégués visiter en Belgique et en Allemagne, les écoles d'art chrétien de Gand, de Maredsous, de Beuron, afin de prendre connaissance des principes et des méthodes, qui ont pour résultat d'infuser en quelque sorte un sang nouveau dans les veines des jeunes artistes.

L'art officiel ne nous offre d'ailleurs rien de si souriant dans ses résultats. Ses adeptes les plus sincères nous expriment chaque jour leur découragement. Les critiques d'art font entendre un gémissement continu sur les expositions qui se succèdent ; et quant à l'enthousiasme de nos artistes, voici ce qu'en disait, il y a quelques semaines, M. Ph. de Chennevières.

« Quand on songe à ce qui a pu s'accomplir jadis dans une période de vingt à trente ans, aux époques vraiment florissantes de l'art, soit à Rome, de 1495 à 1520, soit en Belgique de 1600 à 1630, soit à Fontainebleau de 1530 à 1560, soit à Paris de 1640 à 1670, soit pour les seules églises de ce même Paris de 1835 à 1860, on se sent le cœur tout navré de la torpeur, de l'insouciance actuelles, de la lenteur voulue de nos artistes devant les tâches qui devraient le mieux émoustiller leur courage. On dirait qu'ils subissent l'influence de je ne sais quel vent de paresse et d'endormissement qui agit aujourd'hui sur les ouvriers de tous les métiers, paralyse leurs bras, et prolonge par delà toute mesure et toute patience la durée de leurs plus ordinaires travaux. Nulle ardeur à aboutir, nulle ambition pour nos peintres et nos sculpteurs, à toucher le terme et à voir leur œuvre accomplie (1). »

L'ART chrétien doit donc être complètement, courageusement séparé de l'art officiel et de l'art païen. Ce qui est vrai pour l'art plastique, est plus vrai peut-être pour la musique. Ici encore nous rencontrons les louables efforts de la Société de St-Jean, qui, tout récemment (le 15 mai dernier), organisait à l'église de St-Roch, à Paris, une audition de chant grégorien, précédée d'une conférence de M. l'abbé Bonhomme. Ce délicieux orateur que n'a oublié aucun de ceux qui ont assisté au congrès d'Arezzo, a fait précéder chaque morceau d'un commentaire précis et instructif. Les chœurs étaient dirigés par M. L. Michelot, maître de chapelle à N. D. des Champs. Tous les morceaux ont été exécutés sans accompagnement et à l'unisson.

Nous avons également sous les yeux le rapport que cette même Société présentait, par le vaillant organe de M. Dessus, à l'assemblée des catholiques de 1882 ; on y trouve un bel aperçu de l'histoire du chant grégorien : On ne saurait désormais nier que le plain chant ne soit le chef d'œuvre inspiré de l'Église catholique romaine. Ses mélodies qui nous sont venues des Hébreux, des Grecs et des Latins, sont encore aujourd'hui répétées à l'unisson par des millions d'hommes dans les deux hémisphères. Le Pape saint Grégoire tenait à l'enseigner lui-même. On a longtemps montré à Rome la petite baguette avec laquelle ce grand pape marquait la mesure aux enfants. L'enseignement était donné dans ses écoles selon un plan d'études auprès duquel paraîtraient puérils les méthodes et programmes de nos conservatoires. Telle était à Rome l'importance attachée à la pureté du chant, que l'*Antiphonaire* fut, par ordre pontifical, fixé près de l'autel à la portée de ceux qui auraient une difficulté de chant à résoudre. Charlemagne veillait lui-même au maintien de la pureté du chant liturgique, et ses ordonnances remplacèrent le chant ambroisien par le chant grégorien. Saint Bernard continua et personnifia, en quelque sorte, la tradition grégorienne. M. l'abbé Amelli à Milan a découvert récemment dans la bibliothèque Ambroisienne dont il est conservateur, un manuscrit précieux (1) qui nous fait connaître l'opinion qui régnait sur ce point du temps de saint Thomas d'Aquin. Nous ne pouvons résister au désir de reproduire ici, d'après M. Dessus, la doctrine musicale de cette époque.

« La musique occupe le premier rang parmi les sept arts libéraux, c'est la musique qui célèbre dans l'Église les triomphes et les combats de Dieu ; c'est elle qu'adoptent les saints dans leurs dévotions ; c'est par elle que les pécheurs implorent le pardon, que les tristesses se réconfortent, que les courages sont rendus plus vaillants. Ainsi que le dit Isidorus dans son livre des *Étymologies*, il n'est pas moins honteux de ne pas savoir chanter que de ne pas savoir lire, puisque les saints avec les anges et les archanges, avec les trônes, les dominations et toute la milice de la cour céleste, ne cessent de faire entendre tous les jours le chant : *Sanctus, sanctus* etc. » Voilà l'esthétique chrétienne dans toute sa splendeur.

Sur la question de la musique dans les églises,

1. *Revue des arts décoratifs.*

1. *De arte musica.*

la décision est formelle et sans réserve. Autant les contemporains de l'Angélique Docteur approuvaient l'emploi de la musique vocale, autant ils blâmaient et condamnaient l'usage et la tolérance de la musique instrumentale.

A partir des *Symphonies sacrées* (1597) et des *Concerti da chiesa* (1603), la décadence du plain chant alla s'aggravant. Le dernier coup fut porté à la musique religieuse par la suppression des maîtrises, que la révolution détruisit violemment, et que le gouvernement actuel entreprend d'affamer.

Aujourd'hui, bon nombre de catholiques, malgré leur prédilection pour la musique sacrée, ne peuvent se résigner à rompre avec la musique profane. M. Dessus invoque contre leurs hésitations un document curieux, le rapport sur la question fait par l'illustre compositeur G. Spontini, à la demande de S. E. le Primicier de la Congrégation pontificale de l'Académie de Ste-Cécile, à Rome, en 1839. *Ce rapport conclut à la prompte et complète restauration du chant grégorien, à l'urgence de répandre son enseignement dans toutes les églises.*

Après avoir fait justice des tendances du « germanisme » soi-disant scientifique de la jeune école éprise de Wagner, et invoqué l'opinion des maîtres belges les plus autorisés, Lemmens, Coussemaker et Fétis, l'auteur du brillant rapport que nous analysons en vient au côté pratique de la réforme actuelle. C'est l'étude des monuments religieux qui ranimera parmi nous le sentiment, la notion et le goût de l'art chrétien. Le conseil de Montalembert n'a pas encore perdu de son actualité : « Si nous avions l'honneur d'être évêque ou curé, nous ne confierions jamais, pour notre propre compte, des travaux d'art religieux à un artiste quelconque sans nous être assuré, non seulement de son talent, mais encore de sa foi et de sa science en matière de religion... Il faut bien consacrer quelques mots à une classe spéciale de vandales qui y (dans l'Église) ont élu domicile, c'est-à-dire aux organistes. Si c'est un crime d'offenser les yeux par des constructions baroques et ridicules, c'en est un, assurément, que d'outrager des oreilles raisonnables par une prétendue musique religieuse qui excite dans l'âme tout ce qu'on veut excepté des sentiments religieux, et d'employer à cette profanation le roi des instruments, l'organe intime et majestueux des harmonies chrétiennes. » — Montalembert n'a pas extirpé cet abus. A l'heure qu'il est, les organistes n'introduisent-ils pas dans les églises de Paris et d'ailleurs « la musique de cabaret » ?

CETTE année même, il y a quelques semaines, l'assemblée générale des catholiques français consacrait de nouveau ces excellentes idées, et appuyait de son autorité les efforts louables de la Société de St-Jean, en émettant les vœux qui suivent.

### Vœux présentés par la sous-commission de l'art chrétien.

L'assemblée des catholiques,

Désireuse de voir les chants liturgiques justement appréciés, et, à cet effet, considérant comme indispensable une exécution correcte,

Emet le vœu :

1° Que la Société de Saint-Jean et les autres Sociétés d'art chrétien s'appliquent à répandre les meilleures méthodes de plain-chant par l'enseignement à tous les degrés et par la publication de bons manuels ;

2° Que la prééminence soit toujours accordée au plain-chant, et que la musique ordinaire, quand elle est admise, soit surveillée de façon à bannir des airs que la maison de Dieu ne peut tolérer ;

3° Que, dans les campagnes, où le plain-chant est particulièrement cher aux populations, on remédie à la pénurie de chantres par la création de maîtrises rurales, et qu'un concours généreux soit accordé aux efforts du clergé.

LA suppression par les Chambres du crédit d'un demi-million dont jouissaient les maîtrises, commence à produire ses fruits : A Notre-Dame de Paris on a dû congédier la moitié des chantres. La maîtrise est supprimée dans les cathédrales d'Aix, de Nevers, du Puy, de Saint-Front, de Blois et dans bien d'autres églises importantes. Mgr l'évêque de Marseille a ouvert ses salons à des séances musicales, ayant pour but de recueillir les ressources nécessaires pour conjurer cette suppression. Noble exemple qui sera sans doute imité. Mais Mgr l'archevêque de Cambrai a pris une mesure plus générale ; si elle pouvait s'étendre sur toute la France, on se consolerait un jour du vote inique qui a frappé les maîtrises, et l'on aurait la joie de voir peut-être encore en cette circonstance la Providence faire sortir le bien du mal. Sa Grandeur, en effet, a fait recommander dans toutes les paroisses aux fidèles de concourir au service du culte et de suppléer aux chantres en chantant eux-mêmes. Ainsi la guerre faite à l'Église aura pour premier résultat de restaurer la sainte habitude qu'avaient autrefois les fidèles de prendre une part active à l'office divin, habitude conservée en Allemagne, et qui n'est tombée dans notre pays que par un abaissement de la foi et de la piété. La musique usitée dans nos églises n'approche pas, comme beauté, de la majestueuse simplicité des prières liturgiques chantées à l'unisson par la masse des fidèles.

LA question de la restauration du plain-chant continue, du reste, à occuper partout les esprits. C'est une des belles et grandes œuvres du siècle, qui se poursuit avec cette constance calme et cette énergie peu bruyante, qui sont le gage des succès durables. Nous avons déjà parlé de ce qui est entrepris dans le diocèse de Tournai, dans ce pays si propice aux progrès de l'art chrétien (1). L'école de St-Grégoire et le grand séminaire se préparent à une démonstration pratique du plain-chant grégorien, à l'occasion de l'assemblée générale de la société de St-Grégoire de Belgique, qui sera honorée de la présence de plusieurs évêques, et qui coincidera avec le synode diocésain fixé à la fin du mois de juillet (2). La *Semaine religieuse* de Rouen annonce d'autre part que Dom Pothier, répondant à l'invitation de Son Éminence, est venu à Rouen donner quelques conférences sur le plain-chant. Ce n'est que par l'école, dit cet excellent journal, que le plain-chant pourra redevenir populaire.

Sur ce point les écoles catholiques de Lyon vont donner un bel exemple, que nous signalons à tous les catholiques qui se dévouent à la grande œuvre scolaire; un cours de chant liturgique commencera bientôt dans toutes les classes de cette ville ; un nouvel élan est déjà donné à ces mêmes études dans les grands et petits séminaires.

L'ART, devenu de nos jours presque exclusivement profane, était autrefois essentiellement religieux. La peinture et la sculpture n'ont eu, pendant plus de mille ans, d'autre objet que de glorifier Dieu. Aussi les musées sont-ils formés en grande partie de la dépouille de nos temples. Des panneaux de peinture mystique arrachés aux triptyques des retables d'autel, des joyaux extraits du trésor des sacristies, des merveilles d'orfèvrerie que des mains pieuses d'artistes inspirés ont façonnées pour contenir d'insignes reliques ou même les espèces consacrées, tel est le contingent le plus brillant des expositions d'art ancien et des musées archéologiques.

Qui n'a souvent déploré de voir ces objets vénérables offerts en pâture à la curiosité d'un public sceptique et irrévérencieux, de voir les vases sacrés passer en des mains profanes, et les chefs-d'œuvre si chastes et si austères de l'art chrétien confondus dans les galeries publiques avec les obscénités de l'antiquité païenne? Cependant, le sanctuaire se dépouille de plus en plus au profit des collections. Le temporel du culte s'appauvrit, le besoin amène chaque jour les aliénations les plus regrettables; l'État s'imagine avoir la mission de conserver dans ses dépôts ce qui paraît trop précieux pour rester au service de Dieu, et les collections officielles tendent à accaparer de plus en plus la masse des trésors que l'art n'a mis au jour que pour orner le sanctuaire.

Ces glorieuses épaves demandent à être recueillies par des mains plus respectueuses et conservées avec un soin religieux.—Ce sont les croyants, c'est le clergé surtout, qui doit veiller à leur conservation, et faire l'étude de leur histoire. On le comprend heureusement de mieux en mieux, et nous avons la satisfaction de voir fonder tantôt un musée épiscopal, tantôt une société diocésaine d'archéologie. Nous voudrions voir les collections d'objets d'art religieux, (et tout le moyen âge se rattache à cette catégorie), placées sous les auspices de l'Église; des musées chrétiens doivent naturellement devenir le refuge des objets revêtus d'un caractère sacré ; et il appartient aux fervents de prendre la tête du mouvement artistique dont les siècles de foi ont créé les traditions. C'est à ce titre que nous applaudissions volontiers à la fondation du *Musée de St-Joseph* au Puy-en-Velai, et du *Musée eucharistique* de Paray-le-Monial comme à celle de son remarquable organe, le *Règne de JÉSUS-CHRIST*. Nous avons fait connaître au mois de janvier la *Société d'art et d'histoire*, du diocèse de Liège, et notre dernière livraison a annoncé la constitution du *Comité diocésain d'histoire et d'archéologie de Paris*, dont nous signalons de nouveau les travaux. A ce même ordre de choses se rapporte la publication du *Bulletin d'histoire et d'archéologie religieuse de Dijon*, dont nous sommes heureux de signaler l'apparition.

Il contient dans son premier fascicule une intéressante étude de M. A. Guérin sur *Les Prisons de saint Bénigne*. Le saint apôtre fut enfermé dans deux prisons différentes : l'une formait la partie souterraine d'une tour de l'ancien *Castrum Divionense*, l'autre était en dehors du *Castrum :* saint

1. On annonce aussi que le 12 mars a été fondée une Société de St-Grégoire au petit séminaire de Bastogne (Luxembourg).

2. Nous recevons de Tournai l'avis suivant, au sujet de cette importante séance:

La deuxième assemblée générale de la Société de St-Grégoire aura lieu cette année à Tournai, vers la fin du mois de juillet, vraisemblablement le mercredi 25, jour de la fête de S. Jacques, apôtre.

Le programme de cette intéressante réunion sera publié ultérieurement. Mais dès maintenant, nous pouvons en indiquer les principales lignes. D'abord une messe chantée par la maîtrise de la cathédrale, probablement la messe du Pape Marcel, à six voix mixtes, de Palestrina. Immédiatement après la messe, une première réunion, dans laquelle, après la lecture du rapport, on entendra Dom Pothier. Après le dîner, nouvelle conférence de Dom Pothier, suivie de l'exécution de diverses pièces de musique polyphonique par la maîtrise de la Cathédrale. Ces morceaux seront choisis de manière à donner à l'assemblée un spécimen des divers genres de musique qui peuvent être mis en usage dans le culte catholique : chœurs *alla Palestrina*, chœurs en style plus libre, mais réunissant les conditions exigées par les règles liturgiques — à voix égales ou à voix mixtes — avec ou sans accompagnement instrumental.

Bénigne y consomma son martyre et y fut inhumé. De ces deux prisons, la première subsiste tout entière, la seconde peut aussi être identifiée avec quelques ruines actuelles ; telle est du moins l'opinion de M. Guérin, qui s'efforce d'établir l'authenticité de ces antiques constructions et de leur appropriation. — Le même *Bulletin* renferme une *Biographie des premiers évêques de Dijon* par M. Voillery. On sait que l'évêché de Dijon est de formation récente, et qu'il remonte seulement à l'année 1713. Le deuxième fascicule s'occupe de la *durée du paganisme dans la campagne bourguignonne*, et de l'histoire des villages de Fixin et de Fixey.

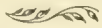
A LA fin du mois de mai dernier, a eu lieu à la Sorbonne, la *Réunion des délégués des Sociétés savantes de Paris et des départements.* Nous donnons un rapide aperçu des travaux archéologiques qui y ont été mis au jour.

M. de Lasteyrie communique un manuscrit de la bibliothèque d'Orléans dans lequel M. L. Delisle lui a signalé une particularité intéressante pour l'histoire de la reliure. Le manuscrit fort dégradé, a conservé sa reliure originale, qui paraît remonter au XI^e siècle. Elle est en bois recouvert de basane blanche ; sur la face intérieure du dos est inscrite une légende ainsi conçue : *Hic est liber sancti Cipriani marthiris*, qui donne évidemment le nom du monastère qui possédait le livre.

M. Bonel communique d'importantes peintures murales conservées dans l'église St-Martin d'Aisne. Elles représentent les quatre évangélistes, surmontés d'une mitre ornée de médaillons, où étaient peints les portraits des évêques de Tarentaise; sur les pieds droits de l'arc triomphal, cinq médaillons représentent l'histoire d'Adam, le massacre des Innocents et la fuite en Égypte. Ces peintures paraissent dater du commencement du XIII^e siècle. — M. Faye décrit les peintures qui décorent la chapelle du château de Puy-le-Val (Corrèze). Ces peintures représentent la *Crucifixion, saint Gervais et saint Protais, saint François d'Assise recevant les stigmates*, et un donateur.—M. Arbellot décrit diverses peintures murales conservées dans l'église cathédrale de Limoges. Dans la crypte de l'église romane qui a précédé l'église gothique, se voit une peinture du XI^e siècle, qui représente le CHRIST entouré des symboles des quatre évangélistes, avec une petite figure de Madeleine à ses pieds. D'autres peintures ornent la voûte du chœur; elles sont du XI^e siècle; elles représentent des anges. Les peintures du château de Rochechouart sont du XV^e siècle; elles représentent une chasse au cerf et un cortège seigneurial ; dans cette dernière scène on voit un char rempli de dames et entouré de seigneurs à cheval ; un bouffon affublé d'un costume grotesque les précède.

M. l'abbé Potier communique un manuscrit du XIV^e siècle (contenant les coutumes de la Bastide de Beaumont de Somagne). On y voit une belle miniature du *CHRIST en Croix et de la Ste Trinité*, et de chaque côté deux consuls en costume, mi partie rouge et noir. C'est sur cette miniature que les consuls prêtaient serment : aussi ce livre a-t-il été appelé « livre juratoire ». — M. Bonel décrit la cathédrale de Moutier-en-Tarentaise dont la reconstruction peut être fixée approximativement entre 996 et 1044. Les seuls vestiges de décoration de la crypte sont deux tympans, l'un gravé et l'autre sculpté à mi-plat, ornés de rosaces. — M. De Lasteyrie signale l'analogie que présentent ces trois décorations avec l'ornementation du tombeau de l'évêque de Carpentras, Boetius, monument authentique du VII^e siècle. — M. Massillon-Rouvet fait connaître un bas relief du château de Cuff (Cher), qui représentait Louis VII, comte de Flandre, et Louis II de Male.

M. Didier revenant sur sa communication relative à la cathédrale de Coutances et au crucifix exécuté par l'orfèvre Lambertus, parle d'un crucifix qui aurait été fait pour l'abbaye de Mont-St-Michel, par un orfèvre du même nom, et signale d'après le testament de la reine Mathilde, l'existence d'une fabrique d'orfèvrerie à Saint-Lô.



AJOUTONS quelques mots sur la *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts* qui a eu lieu également à la Sorbonne un mois auparavant.

M. Tancrède Abraham, conservateur du musée de Château-Gontier, donne lecture d'un mémoire intitulé : *Reliquaire de Gervais Tiersard, gouache de Gabriel Raveneau, Tableaux de Boucher et Jean Baptiste Accet.*

M. l'abbé Potier parle des peintures de l'abbaye de Moisne, (XII^e siècle), les plus importantes du département de Tarn-et Garonne, et de celles du château de Bioulx (vers 1300) représentant les neuf preux. L'église de Saux, près de Monterat, possède aussi une fresque de saint Christophe de la même époque.

M. Gaillard de la Vionnerie communique divers spécimens d'une galerie limousine, et notamment une très curieuse plaque offrant un moine, agenouillé devant Philippe-le-Bel ; une inscription en émail rouge apprend que c'est Gui de Mevios mort en 1307.

NOUS avons sous les yeux le mémoire adressé à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, au mois de février, par M. Léop. Delisle sur : *Les très anciens manuscrits du fonds Libri dans les collections d'Ashburnham-palace;* nous ne pouvons faire moins que d'analyser ce document d'un si vif intérêt. — La bibliothèque du lord anglais comprend notamment la collection Libri, la collection Barrois, et la collection Stowe ou Buckingham. Le fonds Libri et le fonds Barrois ont été en grande partie composés à Paris de volumes exécutés en France, et intéressant au plus haut point l'art national. Dès 1866, un mémoire de M. Delisle a établi qu'une soixantaine de manuscrits du second étaient le fruit de vols audacieusement commis à la Bibliothèque nationale entre 1840 et 1848. Le premier, paraît-il, est tout aussi impur.

Parmi les plus anciens manuscrits composant le trésor actuellement en vente, le plus fameux est le Pentateuque de la collection de ce dernier amateur au nom prédestiné. — Remontant au moins au VII^e siècle, il est un des rares volumes qui nous sont parvenus pour montrer ce que le

pinceau d'un artiste pouvait produire à cette époque reculée. Exécuté probablement en Italie, il contient une vingtaine de grandes miniatures de la plus haute importance pour l'histoire de la peinture et du costume. Sa célébrité va encore s'accroître grâce à la reproduction phototypique qu'en prépare M. Oscar von Gebhardt.— Or M. Delisle démontre que ce livre inappréciable appartenait jadis à la cathédrale de Tours ; à la Révolution il échut à la bibliothèque de cette ville. Il y a été relevé par M. le comte de Bastard et M. Cousin le signalait en 1840 au ministère de l'Instruction publique. Libri le remarqua en visitant en 1842 la bibliothèque de Tours, administrée par M. Chauviau. Il avait disparu en 1850 ; en 1847 Libri vendait au comte Ashburnham un Pentateuque attribué par une supercherie dévoilée par M. Delisle, au couvent de Grotta-Ferrata en Italie. Un psautier signalé comme une des merveilles du palais Ashburnham a une histoire analogue. Ce fameux psautier se compose de quelques cahiers arrachés à un manuscrit de Lyon. L'éminent administrateur de la Bibliothèque Nationale passe en revue, avec une logique irréfutable, les autres manuscrits, qui, sous les numéros 1 à 14, forment, avec les précédents, un corps d'élite en tête de la collection anglaise, et en dénote impitoyablement l'origine frauduleuse. L'ouvrage de S. Hilaire sur la Trinité (VII^e siècle), provenant aussi de la bibliothèque de St-Martin à Tours, qui traversa sans accidents l'orage de la Révolution. (Il était à Tours en 1828 ; il avait disparu dès l'administration de M. Luzarche.) — Le n° 2 de Libri, qui paraît être un fragment arraché au n° 519 de la bibliothèque de Lyon. — Le n° 3, qui faisait partie du n° 331 de la même bibliothèque. — Le n° 4, de même provenance, tiré du n° 521 selon la découverte de M. Cœillemer, et qui a reçu la note frauduleuse : *Est S. Joannis in Valle.* Un autre a été volé à la bibliothèque de Tours. Chauviau l'avait fait admirer en 1838 aux membres du Congrès archéologique.— Après le passage de Libri, l'ancien texte des Prophètes disparut de la bibliothèque. Il est reconnaissable dans le n° 6 du catalogue Ashburnham sous des annotations frauduleuses. Le n° 7 est une copie du Lévitique et du livre des Nombres que M. Delisle démontrait en 1878 avoir été volée dans le Pentateuque de Lyon —Le n° 8 est douteux, mais le n° 9 est le produit d'un vol commis à la Bibliothèque d'Orléans. C'est un de ces monuments de l'époque mérovingienne dont la vue fait palpiter le cœur d'un paléographe — Le n° 10 doit avoir été soustrait à la bibliothèque de Troye; le n° 11 paraît provenir d'Orléans, et le n° 12, du manuscrit n° 372 de Lyon. Enfin le n° 14 vient de Tours ; c'est l'ancien manuscrit n° 8 de Saint-Galien.

M. Ferry devait déposer sur le bureau de la Chambre des députés la demande de crédit de 600,000 francs pour l'acquisition des manuscrits français ; mais des difficultés sont survenues, qui obligent le gouvernement à s'adresser directement aux propriétaires. Ajoutons, pour éviter qu'on ne tire de faits si regrettables des conséquences injustes, que le correspondant parisien du *Times* a reçu de M. Delisle les communications suivantes :

Afin de prémunir le public anglais contre toute appréciation erronée, vous pouvez déclarer :

1° Que je suis en possession de documents authentiques démontrant que la vente faite par Libri en 1847, était un acte essentiellement clandestin ; 2° que les déclarations de la France concernant les manuscrits soustraits par Libri étaient connues du défunt lord Ashburnham seulement en 1848, c'est-à-dire quelques mois après qu'il eut fait acquisition de ces manuscrits ; 3° qu'en ce qui concerne la nature de la collection Barrois, elle n'était pas connue en France jusqu'au mois de décembre 1865 quand parut le catalogue, dont une copie parvint à Paris, et quand trois mois après, en mars 1866, fut publié un mémoire démontrant que soixante pièces de cette collection Barrois avaient été soustraites à la Bibliothèque Nationale entre 1840 et 1848 ; 4° que des réclamations très explicites et justifiées avaient été adressées en 1880 au lord Ashburnham actuel lorsqu'il a été question de partager les collections entre la France et l'Angleterre ; et 5° qu'à cette époque le gouvernement français était disposé à négocier à ce sujet sur la base du payement à lord Ashburnham d'un prix double de celui payé par son père lors de l'acquisition des collections Libri et Barrois.

On lit dans le *Parlement :*

« Tous ceux qui ont vu le MontSt-Michel éprouveront une véritable douleur en apprenant que cette merveille est menacée. Le péril est imminent, car les remparts qui ceignent le mont à sa base sont ébranlés, et les tours crevassées sont sur le point de s'écrouler. Les architectes, et en première ligne M. Corroyer, chargé par le gouvernement de restaurer le Mont-St-Michel, nous signalent la cause de ce désastre prochain.

« On sait que le Mont-St-Michel se dresse sur une vaste grève plate et sabloneuse, que les flots recouvrent à chaque marée ; or, récemment, on a réuni l'îlot à la terre par une digue. Le premier résultat de cette construction a été d'interrompre les courants de marée qui passaient entre le mont et la côte, si bien que les flots repoussés vont battre les rochers et minent les vieilles murailles qui y sont assises. Les architectes demandent que l'on jette en bas cette digue malencontreuse, ou du moins qu'on l'arrête à quelque distance du Mont-St-Michel, pour laisser à la mer un passage libre.

« Il semblerait qu'une pareille réclamation intéressât trop vivement l'honneur artistique de la France pour qu'il n'y fût pas fait droit au plus vite. Erreur ! Car la guerre a été déclarée : les architectes, suivis de tous ceux auxquels ces belles reliques du passé sont chères et précieuses se trouvent en présence des ingénieurs suivis de toute la basse Normandie conjurée.

« Un décret du 25 juin 1874 a déclaré la digue d'utilité publique. Il avait été précédé d'une enquête ; on avait interrogé les habitants de la côte et ceux du Mont qui tous avaient naturellement approuvé cette construction « utile. » En 1870, on bâtit la digue, en dépit des plaintes

et des remontrances de M. Corroyer ; on l'acheva en une année. Victoire des ingénieurs. Mais, pour que cette digue puisse rendre quelques services, encore faudrait-il faire une trouée dans les remparts, là où elle s'attache aux rochers de l'île. M. Corroyer fort de son droit, a empêché qu'on touchât aux fortifications, et la digue demeure sans issue. Si les ingénieurs ont dû respecter l'enceinte, la mer repoussée par la digue l'a déjà bien endommagée.

« Aujourd'hui l'affaire se traîne devant des commissions parlementaires et extraparlementaires ; ces lenteurs permettront sans doute aux ingénieurs d'accomplir leur œuvre, c'est-à-dire la ruine du Mont-St-Michel.

« Il faut donc que l'opinion publique oblige l'administration à prendre un parti rapide et énergique ; car il s'agit d'un des plus admirables monuments qui soient en France.

« Ces considérations artistiques ne sont malheureusement pas du goût de tout le monde.

« Un véritable parti s'agite aujourd'hui pour obtenir le maintien de la digue. Tous les sophismes sous lesquels se cache le mépris de l'art, toutes les sottises que peut inspirer la passion du vandalisme, se trouvent réunis pêle-mêle dans une pétition qui vient d'être adressée aux députés et qui est signée d'un Bas-Normand. La digue, au dire du « Bas-Normand », permettra à la population de la côte de conquérir peu à peu sur la mer des terres cultivables ; car, grâce à des travaux entrepris par des sociétés financières, on a créé sur ce littoral de véritables « polders, » semblables à ceux de Hollande. Nous sommes donc à trois, dit la pétition, l'État, les compagnies et les cultivateurs.

« Le Bas-Normand n'a assurément pas la prétention de représenter l'État ; est-il bien certain d'être cultivateur ? Quoi qu'il en soit, il a des haines vigoureuses.

« C'est d'abord contre les architectes qu'il s'indigne, ces originaux dont « l'infirmité est de marcher en reculant » et qui « vitrent leurs fenêtres avec des culs de bouteilles. » Puis sa colère se tourne contre le monde parisien. C'est pour les Parisiens, paraît-il, que l'on veut sauver le Mont-St-Michel, car ils s'y rendent par hygiène. C'est pour eux qu'on empêche les Bas-Normands de saccager les monuments tout à leur aise. Cette manie des vieilleries et des antiquités n'est d'ailleurs que « le funeste effet de ce romantisme littéraire et artistique, véritable hystérie morale, qui dans nos classes cultivées a détraqué tant de cervelles en faisant perdre le sentiment de la réalité, le goût de ce qui est simple, utile et actuel. »

« Si ridicules que soient toutes ces diatribes, nous avons cru bon d'en donner ici un aperçu. Car cette façon de raisonner n'est pas rare. Dans ces sortes d'affaires, il y a toujours un « Bas-Normand » pour plaider la cause des digues et des tramways. Les Bas-Normands sont en général puissants et influents, si vigilante que soit la Commission des monuments historiques, elle est parfois obligée de battre en retraite devant la routine des mœurs administratives ou l'égoïsme des intérêts locaux. En attendant qu'une loi nouvelle soit faite à ce sujet, il appartient à la presse de protester contre ces tentations de vandalisme. »

La *Revue de l'Art chrétien* aussi s'inscrit de toute son énergie contre un acte de révoltant vandalisme, qu'on ne croyait plus possible de nos jours.

ANS le courant de l'après midi du 29 juin dernier, un incendie éclata à Aix-la-Chapelle dans le voisinage de l'hôtel de ville. Le laboratoire de chimie, où le feu avait pris naissance, répandit en peu de minutes une quantité considérable de matières enflammées sur les toits des maisons voisins et mit celles-ci en feu. A la vue du progrès rapide du sinistre, une terreur indicible s'empara des habitants qui toutefois accoururent en foule pour aider au sauvetage et prêter aide aux pompiers. Bonne partie de la population s'était massée devant l'hôtel de ville lorsque le cri : « l'hôtel de ville brûle » répandit l'angoisse dans tous les quartiers de la cité. En effet, le monument qui, avec le dôme vénérable de Charlemagne, résume pour ainsi dire l'histoire d'Aix-la-Chapelle, était en danger de périr ! On avait beau lancer des torrents d'eau sur les toits, en moins de trois heures les deux énormes flèches avec leurs belles charpentes n'étaient plus qu'un amas de cendres. Cependant là devaient s'arrêter les dégats, le réservoir de la ville ayant subi d'une manière victorieuse la première épreuve importante à laquelle il ait été soumis. Malgré des conduits très compliqués il a fourni 3000 mètres cubes d'eau qui ont mis les pompiers et les citoyens de la ville à même de conjurer le danger. Seule la maison, première cause du sinistre, a été complètement détruite, le feu n'a dévoré que les toits d'une trentaine d'autres habitations.

La question importante qui se pose immédiatement à la suite de cet incendie, c'est celle de savoir comment seront réparés les dommages en ce qui concerne les deux flèches de l'hôtel de ville. Déjà deux partis se sont formés pour la trancher dans un sens contraire. Les uns voudraient que la restauration fût faite en reproduisant exactement les formes des flèches qui viennent d'être la proie des flammes ; les autres, au contraire, opinent pour une solution plus correcte et voudraient que l'on profite du sinistre pour restituer aux tours leur physionomie primitive en leur donnant un couronnement conforme au style du reste de l'édifice.

Si la ville d'Aix-la-Chapelle se trouvait en Belgique, il est probable que les flèches redeviendraient ce qu'elles étaient naguère et seraient rebâties en style de la renaissance, comme cela se passe, pour citer un exemple, à la restauration de l'église d'Altencyck.

A nos yeux la seule solution admissible serait la restauration des flèches dans le style du bâtiment. L'hôtel-de-ville a été construit en 1353 sous Gérard, comte de Schellard, surnommé Chorus, en même temps que le chœur du dôme. En 1656 le toit et les flèches primitifs ont été incendiés et reconstruits la même année par le

charpentier Kraus d'Aix-la-Chapelle, dans le style alors en vogue. Notre intention n'est pas de contester le mérite artistique de cette reconstruction; mais, nous n'en sommes plus aujourd'hui au point où l'on en était en 1656. Il n'existe aujourd'hui plus de traces des flèches, par conséquent une restauration dans ce sens serait, sinon impossible au moins très problématique au point de vue de son exactitude. Il convient donc de conserver le caractère de l'édifice primitif et ce n'est pas une exagération de dire que la reconstruction en style ogival correspondra mieux au goût et à l'intelligence de notre époque des restaurations correctes. Il ne sera pas facile de trouver une solution satisfaisante pour tous et, vu l'importance de la chose, on ne manquera pas sans doute d'en faire l'objet d'un concours sérieux. Comme on le sait, l'hôtel de ville forme un rectangle de grandes dimensions; d'un côté, alignée avec la façade postérieure se trouve la tour carrée dite de « Granus » cantonnée de quatre échanguettes en pierre; de l'autre, alignée avec la façade principale, se trouve la tour ronde qui, contrairement à l'autre, dont la maçonnerie s'élève bien au-dessus de la galerie du toit, reste beaucoup en-dessous de la corniche. Il s'agit donc de donner aux deux flèches des formes différentes, harmonieuses pourtant entre elles et donnant du relief à la façade principale du monument qui, comme on peut en juger maintenant, a gagné en importance depuis que les deux colosses ont disparu.

Nous comptons revenir sur ce sujet surtout quand les nouvelles statues seront placées à la façade.

## Restaurations et travaux artistiques.

OUS avons parlé de la restauration, encouragée par les subsides officiels, des antiques maisons de la Grand' Place de Bruxelles: la maison du *Cornet*, ancienne propriété des *bateliers*, bâtie en forme de navire ; celle des *archers*, ornée de la louve romaine allaitant Remus et Romulus ; celle des *brasseurs* surmontée de la statue équestre de Charles de Lorraine ; la luxueuse maison du *Renard*, siège des *merciers*. Tout cet ensemble forme un luxe architectural exubérant, mais majestueux, rappelant la prospérité des anciens marchands bruxellois, au milieu duquel s'encadrent deux monuments d'un caractère plus pur et non moins riche. La gothique *Maison du roi* ou *Halle au Pain*, relevée de fond en comble, est presque reconstruite et nous allons sans doute bientôt voir reparaître à sa façade la touchante inscription qui la désignait naguère, autant que sa riche architecture, à l'attention du passant : *A peste, fame et bello, libera nos Maria pacis.* L'hôtel de ville offre une façade entièrement restaurée depuis quelques années, d'une richesse admirable, avec ses dix-sept arcades, ses deux étages percés de quarante fenêtres à croisées, son toit garni de quatre rangs de lucarnes, et ses tourelles effilées aux quatre angles.

On va bientôt mettre la main à l'aile gauche. Toute la façade vers la rue de l'Hôtel de Ville sera rétablie ainsi qu'elle a été construite au XV^e siècle. Le gouvernement et la province interviendront dans la dépense, qui s'élèvera à 500,000 fr. Les statuettes qui orneront cette façade coûteront 180,000 francs. Parmi ces statuettes, figurent celles de Philippe-le-Bon, de Charles-le-Hardi, de Marie de Bourgogne et de Maximilien d'Autriche, qui étaient posées, jadis, dans les niches de la tourelle située à l'angle occidental du monument.

La salle des fêtes, habillée de somptueux lambris gothiques, assez mal conçus d'ailleurs, a été décorée de tapisseries exécutées avec talent par M. Geets de Malines ; elles représentent les *métiers* de Bruxelles ; on peut leur reprocher leurs fonds clairs, qui empêchent les panneaux décoratifs de se relier avec l'architecture et de former un ensemble avec elle. Dans ces derniers temps, la salle des mariages, qui lui fait suite, a été à son tour ornée d'une riche peinture décorative, composée par M. Cardon. Elle représente le *mariage;* le sujet, habilement dessiné, et exécuté dans une jolie gamme de couleurs, est conçu dans le style gothique du monument, du moins en ce qui concerne ses détails et, en quelque sorte, son habit extérieur, mais il n'y a là rien de ce qu'auraient pu concevoir les fiers et pieux communiers brabançons, qui avaient orné la grande salle du Conseil de ce magnifique diptyque de Roger Van der Weyden, où les sujets religieux et profanes se mariaient avec tant d'à propos pour rappeler aux magistrats leurs devoirs austères et leurs récompenses célestes. Ces pages hardies, qui ouvraient à l'art une route nouvelle, s'imposaient en quelque sorte aux inspirations de l'artiste appelé à exécuter le travail dont nous nous occupons, dans le monument que l'archange, patron de Bruxelles, protège du haut de son admirable beffroi.

Malheureusement on ne retrouve rien des antiques traditions dans la peinture allégorique de M. Cardon : c'est le *mariage civil*, affublé du costume du moyen âge. — La Cité y préside à l'union... laïque de ses enfants. Elle est assise sur une cathedra, au dossier gauffré d'or, avec la robe en fuseau aux plis cassés du XV^e siècle, et le costume austère des bonnes chrétiennes d'autrefois. A ses côtés deux pages tiennent les flambeaux de l'hyménée aux écus de la ville et

de la province, et des cartels qui portent deux devises, auxquelles il manque un parfum de poésie, et qui sont sèches comme toute la composition : « *mariez et tenez ; — une fois mariez maintenez.* » C'est la poésie du code civil ! —

Deux génies profanes, ailés et vêtus du costume consacré des anges, déploient derrière le personnage principal une draperie d'or et tiennent des couronnes ; que disent ces couronnes classiques de comparable aux bénédictions qu'exprime le rituel catholique en des termes si admirables dans la messe de mariage? — « *Ici l'amour vous réunit* » telle est la sentence banale qui ourle la draperie du fond. — Quoique le ciel soit étranger à cette union laïque, S. Michel se tient au côté gauche du groupe ; il y fait curieuse figure ; si le chef de la hiérarchie céleste, le patron de la ville, ne peut avoir ici une place d'honneur, il serait plus décent qu'il n'y figure pas. — La *Justice* est personnifiée à droite par une figure de femme ailée comme saint Michel auquel elle sert de pendant, et enveloppée comme lui, dans une *gloire* en amande, emblème créé par l'iconographie chrétienne, et réservé exclusivement par elle aux personnes divines et à la Vierge Marie, par un privilège spécial. — Tel est le curieux alliage qu'a fait M. Cardon des éléments radieux du style chrétien, et des insipides conceptions de la libre pensée.

Parmi les beaux Hôtels-de-Ville que la Belgique conserve avec orgueil, l'un des plus remarquables après celui de la capitale est le *stadhuis* d'Audenarde. Nous devons dire à l'honneur des administrateurs intelligents qui président aux destinées de cette petite mais illustre cité, que peu de monuments sont confiés en meilleures mains que leur Hôtel-de-Ville. — Il est aussi l'objet en ce moment d'une restauration sérieuse, sous la direction de M. Helleputte, professeur d'architecture à l'université de Louvain ; les peintures murales et les vitraux qui ornent déjà la grande salle publique sont l'œuvre d'artistes autrement pénétrés du génie de leurs ancêtres que ceux qui ont exécuté les décorations de l'Hôtel-de-Ville de Bruxelles, MM. Hendrick d'Anvers, Bressers et Verhaegen de Gand. — L'Hôtel-de-Ville de Gand a depuis longtemps été restauré en grande partie, et pour les décorations intérieures, on a suivi les inspirations de Viollet-le-Duc, qui, dans des indications hâtives, a peut-être trop perdu de vue les caractères du style local. — Une partie de ce monument va être reconstruite, d'après des plans actuellement soumis à la ville par M. Van Rysselberghe. — La partie décorative de ce projet est assez faible. A la Commission des monuments de juger s'il y a lieu d'adopter pour ces nouvelles constructions le style de la renaissance au lieu du style ogival flamboyant qui distingue la partie principale de ce monument remarquable.

ON vient de placer dans la chapelle de N.-D. des Sept Douleurs, à la cathédrale de Bruges, un nouvel autel dans le style du XV^e siècle. Cet autel, exécuté par M. Jules Van Nieuwenhuyse, d'après un projet dû au baron Béthune, est d'un effet très satisfaisant. Il a le mérite, trop rare dans les œuvres de ce genre, d'être très bien proportionné, et de ne s'élever que jusqu'au seuil des fenêtres de la chapelle. Quand il sera polychromé et que la chapelle possédera ses verrières, qu'on devra au talent du même artiste, il formera avec celles-ci un tout harmonieux des mieux réussis.

L'ÉGLISE d'Écourt-St-Quentin, au diocèse d'Arras, bâtie sur les plans de M. Leroy, sous l'administration du R. M. Lefelle, actuellement doyen d'Oisy-le-Verger, est un monument dans le style de la fin du XIII^e siècle. Peu de paroisses rurales peuvent se glorifier de posséder une église aussi vaste et d'un cachet aussi artistique et aussi religieux. — Elle a été décorée par M. Cellier de Douai.

ON vient d'enlever les échafaudages d'une grande partie de la crypte de l'église du Sacré-Cœur à Montmartre ; en y entrant, on est frappé de l'ampleur et de la majesté de l'ensemble. Les nombreux pèlerins qui visitent Montmartre en descendent pénétrés d'une vive admiration et d'espoir de plus en plus ferme en la Providence qui daignera venir au secours de la France pénitente et dévouée au Sacré-Cœur.

## Découvertes.

AU commencement du XIX^e siècle seulement, le pape Pie VII confia à Fea le soin de dégager les abords de l'arc de Septime Sévère à Rome, et on découvrit le *clivus capitolinus*. Grégoire XVI reprit les travaux interrompus. Pie IX, à son tour, fit déblayer une partie de l'*area* du Forum, une partie de la voie sacrée et le pavé de la basilique Julia. Mais les ressources des papes étaient minimes et ils étaient avares des deniers publics. L'argent des contribuables mis entre les mains des ministres du roi d'Italie, fut, au contraire, largement consacré à des fouilles nouvelles. On ne pouvait en faire un meilleur emploi et on doit remercier le gouvernement d'avoir si bien répondu, en cette circonstance, aux vœux de tous les érudits. Il n'y a sur ce point qu'une voix pour approuver.

Dès 1871, les fouilles du Forum furent commencées, sous la direction du sénateur Rosa. Un moment suspendues, elles furent bientôt reprises

et le ministre Baccelli fit presser les travaux, conduits désormais d'après un plan systématique. Le but est de déblayer tout l'emplacement du Forum et de relier ses monuments à ceux du Palatin d'un côté et du Capitole de l'autre. Tandis que dans les siècles précédents, on pratiquait des fouilles uniquement pour découvrir des statues, des inscriptions, des objets précieux, aujourd'hui on cherche surtout à retrouver la position de chaque édifice, le plan de chaque monument et, pour ainsi dire, sa distribution. Déjà toute la voie sacrée est libre depuis l'arc de Titus jusqu'au Capitole, et de chaque côté de la voie, les édifices se retrouvent à la place indiquée par les auteurs.

Le dégagement du flanc oriental de l'église des Sts-Côme-et-Damien a récemment fait apparaître l'imposante abside de la basilique de Constantin; on a découvert aussi un portique voûté en briques du XI^e ou XII^e siècle que M. de Rossi considère comme une des *laubiæ* qui précédaient les palais et les tribunaux lombards. — Les piliers du côté nord-ouest de la *Basilica-Julia*, le soubassement du temple de Saturne et la face orientale de l'arc de Septime Sévère se dégagent de plus en plus. On a aussi rencontré au-dessous des huit colonnes du temple de Saturne les vestiges d'une petite église du moyen âge, qu'on connaissait sous le vocable de *Santa Maria Cannapara*.

Un second chantier est organisé entre *Ste-Marie Libératrice*, les grandes arcades du *Palatin* regardant le Forum et l'angle ouest du jardin Farnèse. — Les fouilles ont sacrifié le *Cazino* bâti par Vignole et le pavillon du musée du Palatin. — Des passages voûtés, des escaliers, des installations de chauffage, des égouts ont été mis au jour.

DANS ces dernières années la vénérable abside de St-Jean-de-Latran a été reconstruite sous la direction de l'architecte comte Vespignani, dont nous signalions dans notre dernière livraison les travaux à la basilique de St-Laurent in Damaso. — Il paraît que cette bâtisse neuve, d'un aspect froid et banal, fait regretter vivement l'antique construction qu'elle a remplacée. — On se demande si la mosaïque, actuellement soumise à des restaurations dans les ateliers du Vatican, retrouvera dans cette nouvelle abside les mêmes conditions de lumière qu'à son ancienne place.

DANS une *Étude sur les peintures eucharistiques des Catacombes*, M. E. Cartier rend compte des travaux récents de M. de Rossi, en particulier sur ce qui concerne les symboles et les figures de l'ancien et du nouveau Testament qui indiquent le sacrement de l'Eucharistie ; il en explique les représentations variées : l'agneau, qui ne paraît pas avoir été figuré dans les catacombes avant Constantin ; le vase de lait, qui n'est peut-être pas un symbole eucharistique ; les noces de Cana ; la multiplication des pains ; les deux poissons, etc. — Le R. P. dom Fromage a repris, de son côté, la question du vase de lait dans les catacombes ; il croit que le vase de lait est « un des symboles eucharistiques les plus sublimes et les plus populaires » ; l'argumentation du savant bénédictin paraît appuyée sur les bases les plus solides.

ON vient de placer dans le trésor de la cathédrale de Brunswick le plus ancien crucifix connu en dehors du fameux *sancto volto* de Lucques, sculpté par Nicodème lui-même. Il est en bois et date du IX^e siècle, époque où il fut employé à la décoration de la petite chapelle qui s'élevait sur l'emplacement de la cathédrale en question. Le CHRIST est revêtu d'une tunique qui pend jusqu'aux genoux, et sur la ceinture de laquelle le ciseleur, auquel est dû ce crucifix, a gravé son nom : *Gervard* (1).

IL y a deux, ans des ouvriers trouvèrent dans la Meuse à Flémalle-Grande, un morceau de bronze, qu'un chanoine de Liège reconnut pour un congé militaire romain, délivré par Trajan à un soldat belge. Le gouvernement belge revendiqua au nom de l'État ce bronze précieux, dont la Société d'Art et d'Histoire du diocèse de Liège était devenue dépositaire. Cette Société, en vue d'assurer à la ville de Liège la conservation d'une pièce si importante, prit l'initiative de proposer de la déposer dans les collections provinciales de l'Institut archéologique liégeois, à la condition que l'objet resterait la propriété de la province en cas de dissolution de l'Institut et que celui-ci, en retour, offrirait au Musée diocésain un certain nombre d'objets d'art religieux.

Une commission mixte a été composée de délégués des deux Sociétés, MM. Bormans, Crahay, Frésart, J. Helbig et Poswick pour s'occuper de cette affaire ; l'adoption, à l'unanimité, en séance de l'Institut, de leurs propositions d'échange, a définitivement clos l'incident, et assuré à l'Institut la possession d'un document hors ligne et au nouveau Musée diocésain celle d'un intéressant ensemble de pièces religieuses.

1. Les anciens chrétiens évitaient la représentation du crucifiement ; ce n'est que vers le milieu du VI^e siècle que l'on trouve la mention de peintures et de mosaïques figurant le CHRIST sur la croix. Mais encore une fois, on ne connaît pas de crucifix sculpté antérieur à celui dont nous parlons, sauf celui de Nicodème et celui datant du III^e siècle, qui a été trouvé, il y a quelques années, dans les ruines du palais des Césars, à Rome ; toutefois, c'est l'œuvre d'un païen, qui a traité le sujet en caricature, par dérision de la religion chrétienne.

On vient de découvrir rue Monge à Paris, d'intéressants vestiges d'une nouvelle portion des fameuses arènes gallo-romaines, dont la découverte fit tant de bruit il y a treize ans. Munis des plans très exacts des arènes de Lutèce, les délégués de la ville pour le service archéologique, MM. Cousin et Vacquer ont fait continuer les fouilles sous leur surveillance immédiate, et l'on peut espérer que bientôt les arènes seront complètement reconstituées.

Nous lisons dans le *Journal des Arts :*

« MM. Questel, président du conseil général des bâtiments civils ; P.-Ch Robert, Ferdinand de Launay et le marquis de Vogué, ont été convoqués par le ministre de l'instruction publique pour aller visiter les fouilles récentes de la rue de Navarre. MM. Charles Robert et le marquis de Vogué ont exprimé le vœu q:'on n'encourût pas le reproche de laisser disparaître à jamais le plus ancien débris, quelque humble qu'il fût, de l'antique capitale des *Parisii*. Le prix des terrains à acquérir serait de 800,000 fr. La construction de ces arènes nous reporte à deux siècles environ avant que le palais des Thermes fût élevé. A ce moment, la ville gallo-romaine occupait la cité et en face de l'île, sur la rive gauche, un espace qu'enfermeraient le boulevard Saint-Michel, le boulevard Saint-Germain et la rue Cardinal-Lemoine. Ce palais et les arènes étaient donc aux portes de la ville, dans ce qu'on appelait les *suburbana* (1). »

On a trouvé récemment un document du XIVe siècle contenant la description détaillée des restes de saint Paulin, renfermés dans la crypte de la basilique du même nom à Trèves. Mgr l'évêque de Trèves, ayant ordonné une vérification, on a ouvert, il y a trois mois, le sarcophage dans lequel furent trouvés intacts les ossements du saint. — Un parfum d'encens s'est répandu dans la crypte lors de l'ouverture du sarcophage.

L'instruction ordonnée par l'autorité ecclésiastique pour examiner tous les détails de cette découverte précieuse n'est pas encore terminée. Nous tiendrons nos lecteurs au courant de ses résultats.

1. Depuis, les commissions des beaux-arts et de la voirie ont visité de nouveau les arènes de Lutèce. Ces deux commissions étaient accompagnées d'un grand nombre de membres de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, auxquels s'était joint M. le Directeur des beaux-arts au ministère de l'instruction publique. Les membres du conseil municipal étaient guidés par M. Duruy, ancien ministre de l'instruction publique, qui, un plan à la main, a expliqué les travaux déjà faits pour mettre à découvert l'entrée des arènes, large couloir d'un appareil ancien flanqué de niches d'une disposition assez rare, ainsi que le plan de la scène qui occupait une des faces de l'arène et constituait le trait original de ce monument. M. Duruy a terminé ses explications par un chaleureux appel aux élus de la cité. M. de Ménerval, l'un des membres présents, a déposé une proposition invitant l'administration à présenter dans le plus bref délai au conseil municipal un projet de rachat des terrains. Cette proposition a été examinée par les deux commissions réunies, lesquelles ont décidé que M. le préfet de la Seine serait invité à acquérir de MM. Nadaud et Ce, propriétaires, le terrain sur lequel devait être ouverte la rue des Arènes, moyennant le prix principal de 1,200.000 fr. à la condition toutefois que l'Etat participera pour moitié dans la dépense.

On a, il y a quelques années, retiré du radier d'une écluse de Gand une collection superbe de dalles tumulaires gravées du moyen âge. Le même fait vient de se produire à Florival, en Brabant. A la sollicitation du propriétaire de l'antique abbaye du *Val fleuri*, les pontonniers viennent de retirer du lit de la Dyle des pierres tombales, employées autrefois au dallage d'une écluse. Deux d'entre elles sont fort belles et datent de 1247 et de 1575. Elles seront déposées au Musée de l'État (1).

Le superbe tableau de Van Dyck : *L'adoration des bergers*, qui appartient à l'hospice de Lille, dont il ornait la chapelle depuis l'époque de sa donation, vient d'être transporté au Palais Ribour, où a été créé un musée des hospices. Voici d'après le journal lillois *l'Écho du Nord*, les circonstances de cette donation :

« En 1737, un sieur Jean Renard, seigneur d'Hamel, légua à l'hôpital-général de Lille un magnifique tableau de Van Dyck représentant l'*Adoration des bergers*. La clause testamentaire relative à ce legs est ainsi conçue : « Je donne à l'hôpital-général que l'on doit construire, le beau tableau de Van Dyck que j'ai gagné à la loterie des Invalides, pour être placé au grand autel dudit hôpital ; lequel tableau restera chez mon fils aîné jusqu'à ce qu'il soit placé à destination ; et s'il arrivait que l'hôpital-général ne fût pas construit dans le terme de six années du jour de mon décès, mes enfants auront la liberté de garder le tableau, de le vendre et d'en partager le produit entre eux, duquel produit ils donneront deux mille livres de France à l'hôpital des Invalides. »

Le 23 septembre 1743, les fils du seigneur d'Hamel remirent le tableau aux administrateurs de l'hôpital non encore élevé.

Jusqu'en 1834 il figura au-dessus de l'autel de la chapelle, mais à cette époque, et après un incendie qui menaça de détruire l'hôpital, on mit le chef-d'œuvre à l'entrée de la chapelle, entre deux fenêtres. Jusqu'ici, cette toile n'était connue que d'un très petit nombre de personnes ; ce n'est que depuis l'exposition rétrospective de Lille, que le public a été à même de connaître un grand nombre de trésors artistiques appartenant aux hospices ; la création d'un Musée des hospices au palais Ribour permettra au public de connaître ces précieuses œuvres d'art.

Les longues et fructueuses fouilles archéologiques entreprises à Éphèse, de 1863 à 1874, et dirigées par M. Wood, ont mis au jour notamment une stèle funéraire chrétienne sur laquelle

1. Sur la berge gisent depuis longtemps déjà deux pierres tumulaires ; l'une d'elles, quoique déjà dégradée, conserve encore un aspect imposant. Elle a couvert la tombe de dame Isabelle de Walhain-Saint-Paul, abbesse de Florival, décédée le 1er mars de l'an de N.-S. 1258. L'autre dalle appartient à la sépulture de très noble Jeanne Colibrant, vingt-deuxième abbesse de Florival, décédée en 1676, à l'âge de 62 ans, après 45 ans de religion. Sa devise portait : *In ardore caritatis.*

Dans le verger joignant, l'on trouve la pierre tombale de Noble Dame de Wittem, abbesse de Florival, décédée au commencement du seizième siècle. L'inscription latine qui court autour de la dalle exalte sa piété et les fleurs de sainteté qu'elle fit produire en Florival. Cette Dame était de la famille des Wittem, sires de Beersel.

on voit sculpté un bœuf au-dessus d'une croix. M. Wood a pensé qu'il s'agissait du tombeau de saint Luc, et son opinion a été partagée par divers auteurs. Mais le P. Dutau, dans sa monographie sur un *prétendu tombeau de saint Luc à Éphèse*, démolit cette légende en démontrant que le monument signalé par M. Wood n'est point le tombeau de saint Luc et que, selon toute vraisemblance, il n'a aucun rapport avec sa mémoire. Il pense, en outre, que le bœuf sculpté n'a pas seulement été en usage dans les représentations des premiers siècles de l'Église pour figurer saint Luc, mais que souvent aussi il représente le bœuf d'airain brûlant, instrument du supplice de plusieurs martyrs. C'est d'après ces données que le P. Dutau croit pouvoir attribuer conjecturalement le monument dont il s'agit à la mémoire de saint Antipas.

AU cours de fouilles pratiquées à Strasbourg, sur le terrain de la gare centrale non loin de l'ancienne porte Blanche, on vient de mettre au jour deux tombes contenant des sarcophages bien conservés, mais absolument vides.

Il y a tout lieu de supposer que ces tombes ont été ouvertes à la fin du seizième siècle par l'ingénieur-historien Specklé, lors de la construction des fortifications du faubourg Blanc, et dépouillées de leur contenu. Les deux sarcophages ont été transportés au Musée de la Société pour la conservation des monuments historiques, dans l'ancien petit-séminaire. Il y a deux ans déjà, on avait découvert près de la porte Blanche, un cimetière gallo-romain.

LE 29 mars, le R. P. de laCroix, à qui le monde scientifique doit déjà la découverte de *l'Hypogée des Martyrs* de Poitiers, a donné au grand amphithéâtre de la Sorbonne lecture du premier mémoire qu'il ait écrit jusqu'ici sur ses découvertes (1). Il a été publié à 2000 exemplaires, en attendant la monographie complète, avec eaux fortes et chromolithographies qu'il promet.

Ces antiquités consistent principalement en un temple, un balnéaire et un théâtre de vastes dimensions. Ce sont les ruines romaines les plus considérables découvertes à notre époque. Au point de vue de l'archéologie et de l'histoire nationale ces magnifiques débris ont attiré depuis longtemps l'attention de l'État.

On annonce que la Commission des monuments historiques poursuit le projet d'acquisition des terrains qui les contiennent.

1. *Mémoires sur les découvertes de Sanxay*. Union générale de librairie à Paris. 1883.

## Congrès.

AU moment de mettre notre « Chronique » sous presse, s'achève le Congrès eucharistique de Liège. Il ne nous reste de temps et d'espace que pour consigner le succès éclatant de cette grande manifestation catholique. Rarement Congrès aura laissé des souvenirs meilleurs, et nous aimons à le croire, plus durables. Tous ceux qui y ont pris part ont vécu en quelque façon dans une atmosphère surnaturelle pendant ces journées où la gloire du Dieu de l'Eucharistie a été leur unique affaire, et à mesure que s'écoulaient les jours de trève aux préoccupations de la vie, il semblait que cette atmosphère gagnât de proche en proche, et s'étendît sur la vieille cité de saint Lambert et de sainte Julienne tout entière. La solennité extraordinaire de la procession du dimanche 10 juin, jour de clôture du congrès, l'attitude profondément chrétienne et recueillie de la foule énorme accourue pour la contempler, ont laissé à tous ceux qui en ont été les témoins une impression qui ne s'effacera pas.

Toutefois nous eussions voulu que l'art «dans ce qu'il a de plus élevé et de plus grand » eût eu plus large place dans cette succession de débats et de solennités, où il s'agissait en réalité d'offrir au Dieu vivant, ce que l'homme a de meilleur. On doit assurément de la gratitude aux organisateurs du Congrès, de ne pas avoir oublié les beaux-arts, lorsqu'ils ont tracé le programme des questions soumises à l'examen des sections. On voyait, en effet, à l'ordre du jour de la 2e section, figurer les matières suivantes : *L'art et ses diverses manifestations au service de la sainte Eucharistie. Architecture, sculpture, peinture, musique, règles et traditions, musées et bibliothèques eucharistiques, monuments en l'honneur de la sainte Eucharistie, imagerie populaire au point de vue du très saint Sacrement.*

C'était, certes, une série de thèmes du plus haut intérêt, sur lesquels il y avait beaucoup à dire et dont quelques-uns auraient probablement été examinés avec compétence, si le temps l'avait permis. Malheureusement les débats sur les autres questions à l'ordre du jour se sont tellement prolongés que lorsque les questions relatives aux arts ont enfin pu être abordées, la section n'avait plus que trente-cinq minutes à vivre. De ce temps, déjà si restreint, la meilleure partie fut absorbée par un orateur, d'ailleurs très aimé, mais qui en parlant des *messes d'expiation* traitait un sujet qui n'était plus à l'ordre du jour. Il n'y a donc pas eu d'examen ni de discussion des points du programme relatifs aux arts. C'est là une lacune qu'il convient de signaler avec regret, lacune qu'il sera facile de combler dans un prochain Congrès,

si, en présence d'un ordre du jour aussi chargé, on prend des mesures pour que deux sections puissent siéger en même temps.

On cultive la musique à Liège avec une prédilection marquée et souvent avec un talent réel. Aux offices du soir on a entendu à la cathédrale le *Tantum ergo* chanté par tous les hommes, avec un entrain et un ensemble extraordinairement solennels. C'était vraiment la voix d'un peuple entier, s'élevant à Dieu pour lui rendre honneur, gloire et bénédiction. Personne n'a pu entendre ces chants et ces élans d'une sainte joie, sans une émotion profonde. — Il n'en a pas été de même du *Lauda Sion* de Mendelsohn, exécuté d'ailleurs avec intelligence et talent. C'est l'œuvre d'un homme de grand mérite, d'un compositeur de génie, si l'on veut, mais elle est écrite pour les concerts, et pendant que l'on écoute ses longs développements, la ferveur du chrétien s'échappe par les oreilles. C'est de l'excellente musique pour les concerts de carême.

La cathédrale, l'église Saint-Martin, la chapelle du Cornillon, les places publiques et les rues sur la passage de la procession étaient suffisamment décorées. Toutefois, en présence de la solennité du congrès et de la splendeur de la procession, il eût été désirable de retrouver dans ces décors une unité et un style qui ont fait absolument défaut. Les catholiques belges qui ont assisté aux fêtes du jubilé de saint Macaire à Gand et aux solennités du jubilé de la confrérie du T. S. Sacrement à Tournai, ont pu se rappeler, combien la décoration des rues et des édifices, ajoutait à l'effet des processions et rehaussait l'éclat de ces somptueux cortèges. Lorsque, en Belgique, il s'agit d'organiser de grandes fêtes nationales et des cortèges dits « historiques », les organisateurs s'adressent souvent soit à des artistes instruits, soit à des hommes d'une compétence reconnue, afin de donner à ces manifestations d'un jour, un ensemble, une élégance, un caractère qui leur feraient probablement défaut. Pour les solennités religieuses, il semble que l'on puisse aisément renoncer à leur concours. Il en résulte que, même avec des ressources parfois considérables, l'effet produit, même sur les masses, ne répond pas aux efforts d'organisateurs incompétents dans les questions d'art.

L'intérieur de l'église Saint-Martin était décoré avec une certaine sobriété. Dans le chœur on avait recouvert d'étoffes très riches les parois ornées par le stuc du siècle dernier, tandis qu'aux nefs on avait heureusement laissé apparaître dans tout leur tracé les lignes élégantes de l'architecture remise récemment au jour par une restauration judicieuse.

A l'occasion du congrès on a découvert à la cathédrale l'autel de saint Théodore qui vient d'y être placé et qui semble destiné à devenir un autel du T. S. Sacrement. On avait déjà vu, à l'exposition nationale de Bruxelles, en 1880, la table d'autel avec son *antependium* et sa *prédella*, cette belle pièce d'orfèvrerie qui obtint alors un succès éclatant. Aujourd'hui l'ensemble de l'œuvre a été complété par un retable, dont la richesse et le fini de l'exécution ne le cèdent en rien, à la partie inférieure de l'autel. Nous reviendrons sur ce travail qui mérite un examen détaillé et qui fait grandement honneur aux artistes dont il est l'œuvre : M. le baron Béthune et M. Wilmotte.

Au cours des séances du Congrès, le vœu de voir élever à Liège un monument aux bienheureuses Julienne et Ève, a été émis unanimement : les personnes qui fréquentent les congrès savent que les vœux qui s'y produisent sont loin de passer tous dans le domaine des faits. Nous espérons cependant pouvoir entretenir un jour nos lecteurs des suites données à celui-ci. Les deux vierges dont l'amour pour le T. S. Sacrement a su, au XIII^e siècle, enflammer la chrétienté, sont assurément dignes du souvenir durable qui serait élevé à leur mémoire dans la cité qu'elles ont illustrée par leurs vertus et édifiée par leur sainteté.

Nous ajouterons que, quelle que soit la destinée de ce vœu, il est permis d'attendre beaucoup des inspirations généreuses, des élans de ferveur qui ont animé tant de chrétiens vaillants et dévoués réunis, tantôt en assemblées délibérantes et tantôt au pied des autels, pendant les jours de grâce du Congrès eucharistique de Liège.

LE Congrès annuel des architectes français aura lieu, à l'École des Beaux-Arts, du 11 au 16 juin prochain inclusivement. La onzième session sera présidée par M. Bailly, commandeur de la Légion d'honneur, membre de l'Institut.

LE *Congrès archéologique de France* se tiendra cette année à Caen, où il s'ouvrira le 16 juillet prochain ; une séance supplémentaire aura lieu à Jersey.

## Expositions et concours.

UNE importante exposition d'art rétrospectif aura lieu à Laon (Aisne) au commencement de juillet 1883.

Cette exposition qui aura trait exclusivement aux œuvres des artistes anciens nés dans le Laonnais et aux industries d'art de la contrée, permettra de grouper entre autres curiosités locales :

1° Les peintures des frères Le Nain, nés à Laon, ces artistes qui, sous Louis XIII, se préoc-

cupèrent de rendre le charme de la vie domestique ;

2° Les médailles célèbres de Dupré qui, à la même époque, mérita une réputation égale à celle des plus habiles médaillistes italiens ;

3° Les faïences de Sinceny dont certaines pièces sont comparables aux beaux produits des ateliers rouennais.

LA Société dunkerquoise pour l'encouragement des Lettres, des Sciences et de l'Histoire vient de décider l'organisation pour 1884 d'une exposition des beaux-arts et d'arts décoratifs, qui aura lieu vers le 15 juin.

AU mois de septembre prochain s'ouvrira à Malines une exposition qui comprendra cinq sections : l'enseignement, les beaux arts, l'art ancien, le commerce, l'industrie, l'agriculture. Celle de *l'art ancien* sera brillante, les plus riches familles du pays ont promis leur concours.

LA Société centrale d'architecture de Belgique organise, avec l'appui du gouvernement et de la ville de Bruxelles, une exposition nationale d'architecture. Nous apprenons que cette exposition comprenant les œuvres d'architectes belges, anciens ou contemporains, sera ouverte au public du 2 au 30 septembre prochain dans les locaux du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles.

La Société fait appel en outre aux archéologues, les priant de lui faire parvenir pour la section rétrospective les dessins reproduisant tout ou partie de constructions projetées ou exécutées avant 1830, soit par des architectes nés sur le territoire actuel de la Belgique, soit par des architectes étrangers résidant dans les provinces belges (1).

LE 1er août 1884, s'ouvrira au palais des Champs-Élysées la troisième exposition technologique des industries d'art, qui est en même temps la huitième des expositions organisées par l'Union centrale des arts décoratifs. Elle comprendra toutes les industries qui ont rapport à la Pierre, au Bois (construction), à la Terre et au Verre. On sait que dans les expositions de 1880 et 1882, s'étaient succédé les industries du Métal, des Tissus, du Bois (mobilier) et du Papier.

1. Pour obtenir le règlement de cette exposition, s'adresser au secrétaire, M. Ch. Neute, architecte, rue Royale Sainte-Marie, 128, à Schaerbeek.

Le *Bois* avait déjà figuré à l'exposition de 1882, mais seulement dans ses applications aux meubles et aux menus objets. C'est comme élément de construction qu'il reparaîtra en 1884, se reliant logiquement à la *Pierre* et même à la *Terre* et au *Verre* qui produisent des matériaux indispensables à l'édifice depuis la brique jusqu'au revêtement de faïence décorée, depuis le carreau de vitre jusqu'aux vitraux éclatants et aux émaux des mosaïques. En sorte que pour la première fois on verra dans un ensemble instructif presque tous les métiers qui sont soumis à l'architecte ; ceux du métal manqueront seuls parce qu'ils ont figuré complètement au concours de 1880.

L'exposition de 1884 comprendra trois grandes divisions distinctes :

1° L'exposition technologique des industries d'art, divisée en trois groupes principaux : la Pierre, le Bois (construction), la Terre et le Verre.

Il y aura dans cette division deux concours distincts :

L'un sur l'ensemble des produits présentés par les exposants : des médailles d'or, d'argent, de bronze et des mentions honorables seront attribuées à ce concours.

L'autre entre les industriels d'une part et les artistes de l'autre, qui en se conformant aux programmes auront présenté des œuvres nouvelles, modèles ou pièces exécutées répondant aux prescriptions de ces programmes ; des prix d'une forme absolument nouvelle seront affectés à ces derniers concours.

Une section spéciale sera réservée aux artistes qui seront admis à exposer les œuvres exécutées dans des conditions spéciales fixées au règlement.

2° Une exposition rétrospective relative aux arts de la Pierre, du Bois, de la Terre et du Verre.

3° Un concours entre les élèves des écoles de dessin pour le *grand prix de voyage* de *l'Union centrale*.

UN arrêté ministériel du 15 février institue à la manufacture nationale de Beauvais un concours semblable à celui qui existe à Sèvres et aux Gobelins. La commission a choisi comme objet du concours de 1883 la tapisserie d'un canapé Louis XVI actuellement dans la salle du conseil des ministres au palais de l'Élysée.

## Musées.

LA *Commission des monuments historiques* vient d'inaugurer la galerie neuve du *Musée de Cluny*.

La collection de chaussures placée dans cinq ou six vitrines et quatre hautes armoires normandes en chêne sculpté est unique prétend-

on. Elle se divise en deux catégories : les chaussures d'Orient et les chaussures européennes, antiques et modernes.

Les tapisseries de la *Dame à la licorne* qu'on y voit, ont été découvertes à Boussac (Creuse), dans le château transformé en sous-préfecture. Elles étaient, paraît-il, fort endommagées; quelques-unes avaient même servi de tapis dans les bureaux du sous-préfet; mais d'adroites et discrètes restaurations les ont remises en très bon état; elles furent exécutées au commencement du XV^e siècle, au moment de la réédification du château par Jean des Brosses, chambellan et maréchal de France; elles sont fort remarquables. Il y en a six dont deux très grandes.

Dans la première composition, la dame paraît le faucon au poing, et prend des friandises sur une coupe d'orfèvrerie que lui présente sa demoiselle d'atours ; dans la seconde elle tresse des couronnes de fleurs ; plus loin elle joue de l'orgue; plus loin elle sort d'une tente et examine des bijoux dans un coffret ; dans la sixième et dernière elle est assise et sa jolie licorne blanche, les pattes posées sur ses genoux, se mire dans une petite glace qu'elle lui tend ; et chaque fois son costume et sa coiffure varient de forme et d'ornements. Remercions cette élégante châtelaine qui va donner à nos artistes tant d'éclaircissements sur des modes qu'elle paraissait si bien connaître.

La salle neuve, en tout semblable pour les dimensions et l'éclairage à la salle des carosses au-dessus de laquelle on l'a construite, contient encore d'autres richesses. On y voit le legs Timbal ; la collection d'ivoires et d'émaux de M^me V^ve Constantin ; une réunion de costumes et de chaussures achetés récemment de M. Schwiter ; un écran oriental et un cartel en marqueterie de Boule laissés au Musée par l'éminent botaniste M. Decaisne; le denier d'or du roi Jehan, de M. Salmon; un triptyque représentant le Calvaire, peint au Mexique avec des plumes d'oiseaux ; des robes admirables en guipure vénitienne, etc. etc.

Une suite de tapisseries d'Arras figure au-dessus de celles de la dame à la licorne. Elles datent de la fin du XV^e siècle et ont pour sujet l'histoire de saint Étienne et la légende de l'invention de ses reliques. Le manque de place avait empêché de les exposer jusqu'à ce jour, bien qu'elles fussent achetées depuis longtemps.

A l'une des extrémités de la galerie on a placé la fameuse cheminée XVI^e siècle de la rue de la Croix-de-Fer de Rouen, où on l'acheta en 1880.

D'UN autre côté nous apprenons que le dimanche 13 mai, au *Musée Carnavalet*, deux nouvelles salles ont été ouvertes au public.

Au sous-sol, sont exposées des collections de sarcophages et de moulures de sarcophages, remontant les uns et les autres au IV^e, V^e et VI^e siècle de l'ère chrétienne. Cette crypte funéraire est fort curieuse à visiter.

LA réouverture du *Musée des Arts décoratifs* a eu lieu le 1^er mars 1883, dans les salles du palais de l'Industrie. La presse a été unanime à en constater le succès.

Aux séries qui composaient déjà le Musée, l'administration a joint quelques-uns des meubles du siècle dernier, tables, bureaux, pendules appartenant aux ministères des finances et de la marine... Elle a acquis quelques morceaux dans des ventes récentes, des collections d'échantillons d'étoffes anciennes, et dans la collection Pecquereau de bons meubles français... Une vitrine nouvelle est formée de quelques céramiques de la Chine et de ces objets du Japon qui donnent une si haute idée du tempérament artiste et de l'habileté pratique de ce peuple.

## Ventes.

LES ventes archéologiques ont été nombreuses dans ces derniers temps. Signalons la collection *Beurdeley* (1), à Paris, celle du cabinet d'antiquités légué par M. Félix Baudot à la ville de Beaune (2), la collection *Ruseau*, et celle de Toscanelli, de Florence (3). Celle de *Vos*, à Amsterdam, comprenait quelques tableaux anciens ; celle de *Minard* à Gand, riche en poteries du moyen âge et de la renaissance, lambris anciens, vitraux, orfèvreries et meubles ; les XV^e, XVI^e et XVII^e siècles, étaient surtout importants par des pièces historiques d'intérêt local (4). La vente de la collection Nieu-

1. Abondante surtout en objets du XVI^e siècle.
2. Meubles et œuvres d'art du XV^e et du XVI^e siècle.
3. Œuvres d'art italien du XV^e et du XVI^e siècle. Riche en tableaux de l'école italienne du moyen âge (Gaddia, Orcagna, Andrea del Sarto, Perugin, etc...) comprenant aussi quelques œuvres flamandes (Hugo Van der Goes, Lucas de Leyden), et des meubles du moyen âge.
4. La ville de Gand y a fait de nombreux achats pour son musée communal. Elle a acheté entre autres objets tous les instruments de torture provenant de l'ancienne châtellenie du Vieux-Bourg et la plupart des objets ayant appartenu aux corps de métiers.

Une pièce de haute valeur, que la ville désirait vivement acquérir, lui a échappé, c'est la magnifique porte en fer forgé provenant du Château des Comtes à Gand. Le musée de Kensington en est devenu acquéreur au prix de 3,010 fr.

Parmi les objets en étain, elle a acquis, au prix de 150 fr., une grande cruche à vin de 1719, ayant appartenu à la Gilde des poissonniers, et au prix de 100 fr., une plaque en étain portant les insignes de tous les membres de la Confrérie des potiers d'étain. On attribue à cette plaque une haute valeur pour certaines recherches relativement à l'art céramique, en ce qui concerne la poterie flamande. Plusieurs marques, imprimées dans cette plaque, se représentent sur des couvercles de pots de Raeren et autres faisant partie du musée Minard.

La ville a acheté en outre, au prix de 300 fr., un grand lustre en fer forgé provenant de l'ancienne abbaye de Saint-Pierre. — Elle a payé 860 fr. une statuette de St-Michel, en argent ciselé, provenant des retordeurs de la ville; 720 fr. un ostensoir en argent forgé et ciselé.

wenhuis, qui a eu lieu au mois de mai, compte parmi les plus importantes qui se soient présentées à Bruxelles. Les tableaux gothiques ont été vivement recherchés. Le musée de la ville a disputé jusqu'à 19,500 fr. le portrait de la femme de Jean Van Eyck à un marchand de Cologne. Il a abandonné le *Jugement dernier* de Jérôme Bosch pour 6,000 fr. On est unanime à blamer le musée de Bruxelles, dont la collection des gothiques flamands est une des plus importantes de l'Europe, de laisser échapper ces belles occasions de l'enrichir, alors qu'il prodigue l'argent pour des œuvres de troisième ordre. Voici les prix auxquels ont été adjugés les principaux tableaux anciens :

Portrait, par Jean Van Eyck, 20,000 fr.; *le Bal de Marie Madeleine*, par Lucas de Leyde, 12,000; *le Crucifiement*, par Van der Meire, 11,500 ; *les Bûcherons*, par Teniers, 11,100 ; *Tentation de saint Antoine*, par le même, 10,600 ; *l'Adoration des bergers*, par Memling (?), 8,500 ; *le Jugement dernier*, par Jérôme Bosch, 6,600 ; *l'Annonciation* (en 2 panneaux), par Fra Angelico de Fiesole, 5,900 ; *la Sainte Famille*, par Van Orley, 4,100 ; JESUS *et saint Jean* par J. Gossart, 3,600 ; la *Madeleine en prière*, par Van der Goes (?), 2,600 ; *le Fils de Tobie et l'ange* par Gonzalès Coques 460 francs.

La bibliothèque Sunderland, vendue à Londres au commencement de juin, contenait des manuscrits précieux. L. C.

## Errata.

Dans la *Chronique* de la 1re livraison de cette année, p. 113, 1re col., une erreur d'impression a été commise, qui attribue au XVIe au lieu du XVIIe siècle la châsse émaillée exposée à Gand par M. Ozenfant de Lille.

C'est par erreur aussi que dans notre *Chronique* de la dernière livraison (1) nous avons attribué à M. le baron de Verneilh une communication sur le groupe de S. Georges exécuté en 1597 pour St-Georges de Lecoué.— C'est M. R. Charles, président de la Société archéologique du Maine, qui est l'auteur de cette découverte.

***

Nous avons parlé dans notre dernière livraison, p. 266, des peintures découvertes dans l'église de Herthuise (Limbourg cédé). — Une faute typographique a changé le nom de cette paroisse en Heythuysen. — La rectification que nous faisons aujourd'hui nous fournit l'occasion d'ajouter quelques détails à ce sujet :

Sous une quintuple couche de badigeon à la chaux on a trouvé premièrement une décoration style Renaissance ; puis une petite partie de cette peinture s'étant heureusement détachée, on a découvert une seconde décoration et celle-ci, beaucoup plus ancienne, est non seulement d'une beauté incomparable, mais nous montre des motifs d'ornementation divers tels qu'il n'en existe pas d'autre exemple connu jusqu'ici.

Ce sont des fleurs d'un symbolisme frappant ; elles rappellent toutes le saint Sacrifice de la messe et les fruits du sacrement de l'Eucharistie ; le tout encadré dans une couronne de plus de vingt bouquets de fleurs différentes, dont chacune symbolise à son tour une vertu (le lis, la violette, la rose, la passiflore, etc.) et nous montrent le Christ comme leur source et le suprême modèle de ces vertus.

C'est non seulement une œuvre d'art exquis, mais aussi une œuvre profondément catholique, par le symbolisme qui l'anime et l'idée qui relie tous ces motifs.

1. 2e livraison, p. 265, 1e col.

# Nécrologie.

## Le professeur Johannes Klein.

En rendant compte, il y a peu de jours, à propos des publications de la Société de secours aux Orphelins: *Waisen-hilfs-Verein* de Vienne, de quelques-uns des travaux du professeur Klein, nous ne pensions pas être obligé de terminer cette livraison par la nécrologie de cet artiste.

C'est avec douleur que nous enregistrons la mort de ce maître actif, dévoué à son art, animé d'une piété sincère qui se reflétait dans toutes les inspirations d'un talent supérieur. Nourri des meilleures traditions de l'art de son pays, Jean Klein a été l'élève de Fürich, mais il n'a jamais imité son maître qui, malgré d'incontestables mérites, était trop inspiré des canons académiques et du culte de la forme. Klein, au contraire, avait cherché à vivifier son génie à des sources plus anciennes et plus pures. Animé de la même foi que Fürich, le disciple avait plus que lui étudié les maîtres du passé; le symbolisme et l'hagiographie avaient exercé un grand attrait sur son esprit. Les monuments religieux de l'Allemagne du sud ont fait le reste.

Aussi Jean Klein a-t-il beaucoup fait pour régénérer et pour populariser l'art chrétien dans son pays. Il a dessiné des cartons pour une quantité innombrable de vitraux, qui tous, il faut bien le dire, n'ont pas toujours été exécutés dans l'esprit du dessinateur et conformément aux principes de cet art, dont les productions sont si difficiles à soustraire aux prétentions inintelligentes de l'esprit moderne. Si toutefois on met en parallèle, dans cette branche, les œuvres de Klein avec celles de ses prédécesseurs, et de beaucoup de ses émules, elles constituent un progrès très notable. Il suffit pour cela de comparer, dans la cathédrale de Cologne, les vitraux dessinés par l'artiste de Vienne, à la série de vitraux si coûteux et si compassés garnissant la nef du midi et qui, sortant des ateliers de Munich, ont été donnés par le roi Louis de Bavière. Mais Klein n'a pas dessiné seulement pour la vitrerie : le nombre de ses compositions pour la broderie, pour l'orfèvrerie et la dinanderie est aussi très considérable. En un mot, tous les arts décoratifs formaient un domaine où le crayon alerte et sûr du maître viennois se trouvait à l'aise. Son imagination se plaisait à créer des motifs d'ornementation toujours appropriés à chacun des arts industriels dont les praticiens aimaient à faire appel à son esprit inventif.

Klein n'était pas seulement compositeur, il était aussi archéologue. Il aimait l'Italie, où il avait voyagé souvent et où il devait mourir; il en connaissait les œuvres d'art et les églises. Mais il avait étudié de près les monuments de son pays; son pinceau et son crayon tendaient pour ainsi dire à les continuer. On lui doit plusieurs études dont ces monuments sont l'objet. C'est ainsi que l'on trouve dans le quinzième volume des *Mitheilungen der K. K. Central Commission*, année 1870, une série de dessins dont plusieurs en couleurs, par lesquels cet artiste fait connaître les peintures murales du chœur de l'église conventuelle de Gurk appartenant au XIII^e siècle. Klein a publié d'autres travaux de même genre, tandis que ses cartons en contiennent encore, à ce qu'on assure, un grand nombre, restés inédits. Ce dont on ne peut douter, c'est que le style de ses dessins rappelle souvent celui des anciennes peintures murales que l'on retrouve encore de côté et d'autre, dans l'Allemagne méridionale.

Mais le titre principal de l'artiste regretté à une véritable popularité, son grand mérite à nos yeux, existent dans le nombre considérable de compositions, d'illustrations de toute nature sorties de son crayon, dans les efforts qu'il n'a cessé de faire pour restaurer en quelque façon l'imagerie religieuse par des produits plus dignes, le mieux faits pour répondre à la piété des fidèles. C'est souvent dans ces mêmes travaux qu'il est mieux inspiré et c'est dans ce domaine peut-être que le passage de cet homme de bien sur la terre laissera les meilleurs exemples.

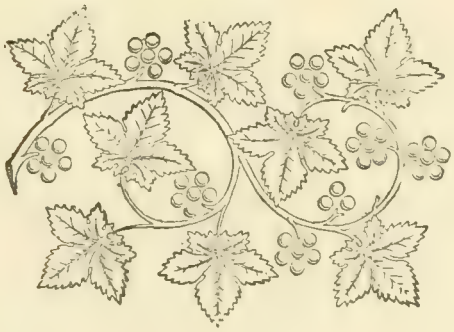
L'apprentissage de la vie a été rude pour Klein ; semblable à Quintin Matsys, c'est de la forge du ferronnier qu'il s'était élevé à l'art de la peinture, et c'est peut-être l'exercice de ce premier métier qui l'a aidé à comprendre le style particulier propre à chacun des arts décoratifs pour lesquels il a tant inventé. Comme artiste, il a été extrêmement laborieux. Il travailla tour à tour pour l'Angleterre, pour la Hollande, pour l'Amérique et pour tous les pays de l'Allemagne. Depuis longtemps il vivait en rapports suivis avec les artistes et les archéologues de presque toutes les contrées où l'art religieux a pris du développement.

Klein est mort le 8 mai dernier dans la soixantième année de son âge. Profondément atteint dans les sources de la vie, il avait cherché sinon la guérison, du moins un adoucissement à son état dans un voyage en Italie que, malheureusement, il entreprit seul. Il avait visité Padoue, et c'est de là que, le 4 du mois de mai, il écrivit pour la dernière fois à sa famille; sa lettre annonçait son intention de se rendre à Bologne pour y voir le comte Mattei; il voulut ensuite aller à Venise afin d'y faire quelque séjour. Arrivé dans cette ville le mardi, 8, par le train de l'après midi, il avisa à la gare l'un des agents de l'Hôtel d'Italie et il lui fit connaître son intention de descendre à cet hôtel. Le bagage peu volumineux de l'artiste fut mis dans une gondole où Klein ne tarda pas à prendre place, s'appuyant sur une malle. C'est dans cette attitude qu'il se trouvait lorsque la gondole quitta la gare du chemin de fer. Devant l'hôtel, le gondolier se retourna pour faire connaître à son passager l'arrivée à destination; mais il ne reçut aucune réponse. Le personnel de l'hôtel fit aussitôt appel à un docteur allemand, se trouvant là par hasard, mais celui-ci ne put que constater le décès du voyageur. Le corps fut placé à l'hôpital civil; les papiers que l'artiste avait sur lui ayant permis d'établir son identité, la préfecture de Venise fit connaître ce triste événement à la famille, par l'entremise de la police de Vienne.

Klein avait de nombreux amis. D'un commerce extrêmement agréable, doux et modeste, son caractère, dans les rares circonstances où nous l'avons vu, nous a paru le type de la bonhomie autrichienne. Mais il avait l'âme élevée et comme imprégnée des vérités de la foi. Dans le *souvenir pieux* que le *Waisen-hilfs-Verein catholique de Vienne*, a consacré « à son grand bienfaiteur, » il est rappelé que le défunt avait l'habitude de dire: « Ce que le prêtre prêche par la parole du haut de la chaire de vérité, je m'efforcerai de l'atteindre par mon crayon. Puissent mes images devenir à leur tour une prédication édifiante pour l'œil et le cœur du chrétien. Tout ce qui se fait pour le service de l'Église doit élever les âmes; voilà pourquoi l'art doit orner le temple et tout ce qui est en rapport avec le service de Dieu, dans un esprit véritablement chrétien. »

L'artiste pénétré de semblables sentiments ne saurait errer d'une manière grave, ni dans l'exercice de sa vocation, ni dans la direction de vie. La mort aura beau le surprendre, seul au milieu des eaux d'une mer étrangère, elle n'en permet pas moins la confiance que l'âme est arrivée au terme du voyage suprême. Cette vie de foi et de travail laisse un exemple et un enseignement aux confrères de Klein, sa mort laisse à ses amis une grande espérance.

J. H.



# La crosse en ivoire de Côme (Lombardie).

MONSEIGNEUR BARELLI écrit à Mgr Barbier de Montault au sujet de la crosse, dite de S. Félix, qui est conservée à Côme dans l'église de *San Carpoforo* et dont il a été question dans le 2e numéro de la *Revue*.

« Monseigneur, j'ai lu avec un vif intérêt l'article que vous avez eu la complaisance de me communiquer. J'ai admiré votre vaste et judicieuse érudition et j'ai été sensible aux paroles bienveillantes et flatteuses que vous avez eu la courtoisie de m'adresser. J'ai voulu examiner de nouveau la volute du bâton pastoral de San-Carpoforo. Je conviens qu'elle est en ivoire, non en os, et que l'animal symbolique, sculpté au milieu, ne peut plus se prendre pour un cerf. Je me réserve de faire cette double rectification dans le prochain n° de la *Revue* de Côme, en citant votre article.

« Je suis également d'accord avec vous pour l'époque de cet objet. La nef de San-Carpoforo fut probablement construite lorsque les Bénédictins furent mis en possession de cette église par l'évêque Litigerio, en 1040. Le presbytère et la crypte sont de date plus récente, vers 1149, quand l'évêque Ardizzone assigna à cette abbaye une riche dotation. A cette occasion, on a dû déplacer le tombeau de S. Félix et il est naturel qu'on l'ait ouvert : suivant toute probabilité, à mon avis, on y aurait alors introduit la volute d'ivoire.»

# L'Église Royale et Collégiale de Saint-Nicolas, à Bari (Deux-Siciles). (Suite).

## XIV. Le trésor.

A sacristie, élégante et proprette, mais moderne, ne peut pas arrêter longtemps le voyageur. Quand on a examiné les portraits des grands prieurs, on passe de suite à ceux des bienfaiteurs pour contempler un instant le cardinal Simon de la Vie, mais surtout Charles II, habillé en guerrier.

Le portrait de ce dernier ne date que du dix-huitième siècle et est peint sur bois (1). Est-ce un ancien portrait rajeuni ou la copie d'un original qui a disparu ? Au bas, on lit en quelques mots la vie du royal fondateur de la collégiale, pris dans un combat naval par les Siciliens, condamné à mort par la reine Constance et miraculeusement délivré par saint Nicolas : il régna de 1284 à 1309.

Comme souvenir français, je transcris cette épigraphe historique :

SER^US (1).
CAROLUS II ANDEGAVENSIS REX
A SICULIS IN NAVALI PRAELIO CAPTUS,
ET A CONSTANTIA SICILIÆ REG^A. (2)
MORTE MULCTATUS D^O. (3) NICOLAO
MIRIFICE LIBERANTE, TANTI BENEFICII
MEMOR, HANC BASILICAM R^M. MUNIFICEN^ME. (4)
DOTAVIT: SOLA SIBI AC SUCCESSORIB^US.
SUIS PRIMA DIGN^TE. CAN^CA. (5) SERVATA:
FLORUIT AB A. 1284 USQ^E. AD A. 1309.

Le trésor fait face à la sacristie, dont il n'est séparé que par un couloir. C'est un petit sanctuaire, récemment renouvelé et rafraîchi par le zèle du procureur du chapi-

1. M. François Lenormant s'exprime ainsi au sujet d'un faux portrait de Charles II : « La cathédrale de Lucera montre encore une statue de marbre que l'on prétend être celle du roi Charles II d'Anjou. Elle est aujourd'hui dressée contre le mur, à l'intérieur, à gauche de la porte d'entrée principale, debout sur un piédestal de pierre, où une inscription en lettres modernes lui applique le nom du prince angevin. Mais cette attribution, d'après laquelle M. Gregorovius, dans un ouvrage tout récent, traçait un portrait de Charles II, ne supporte pas un seul instant l'examen pour un archéologue. La statue, qui date du courant du quatorzième siècle, n'a jamais été l'effigie ni de Charles II, ni d'aucun roi. C'est celle qui était couchée sur la tombe d'un simple chevalier. Il est revêtu de son armure, avec la tête, aux traits juvéniles, nue et reposant sur un oreiller; ses mains sont jointes sur sa poitrine et ses pieds s'appuient sur deux chiens. » (*Rev. des deux mondes*, t. LVI, 1883, p. 129.)

1. Serenissimus.
2. Regina.
3. Divo.
4. Regiam munificentissime.
5. Dignitate canonica.

tre, le très Rév. Scianatico. La piété et la curiosité trouvent ensemble à s'y satisfaire. Au fond se dresse un autel, où l'on peut célébrer la messe, ainsi que je l'ai fait, devant l'antique tableau de saint Nicolas. La lumière est tempérée par des verres de couleur, récemment placés aux fenêtres latérales.

Les parois de la salle sont garnies de grandes armoires, où s'étalent les objets précieux qui font de cet oratoire comme un musée. L'excellent et sympathique procureur, don Giovanni Antonio Scianatico, a disposé ces vitrines avec un goût dont je suis heureux de le féliciter. Il a parfaitement compris qu'une collection de ce genre doit se tenir sous clef et ne se voir qu'à distance, des yeux, non des mains. Que de visiteurs ont la manie de toucher à tout et de laisser partout l'empreinte de leurs doigts! Cet inconvénient a été sagement évité à Bari, sans préjudice toutefois pour les savants à qui on exhibera au besoin, comme on l'a fait pour moi avec tant d'empressement, les objets qui demandent à être étudiés de près et dans tous les sens.

Ces objets étaient partagés en deux catégories : orfèvrerie et manuscrits. J'ai sollicité une troisième section pour les diplômes les plus remarquables qui dorment inconnus aux archives. Mais surtout j'ai demandé un nouveau classement conforme aux données archéologiques. Non seulement il ne m'a pas été refusé, mais le chapitre a mis à ma disposition deux chapelains, qui, sous mes ordres, ont rangé et étiqueté ce qui auparavant n'était que pour le coup d'œil.

Jamais, sinon à Monza, dans aucun de mes très nombreux voyages, je n'ai été accueilli comme à Bari. On m'a traité à la fois en prélat et en archéologue, avec une obligeance respectueuse et pleine d'égards qui honorait autant le chapitre que la science, dont j'étais là le représentant apprécié et écouté.

## XV. Le bâton abbatial d'Hélie.

Le bâton liturgique de l'abbé Hélie, qui vivait à la fin du onzième siècle, a la forme d'une canne: sa hauteur est de 1m 12. Il est en ivoire, taillé à huit pans et va graduellement en diminuant du sommet à la pointe, qui est très effilée. Il se termine actuellement par une boule ou pomme dont j'ai quelque raison de suspecter l'authenticité, car il faudrait plutôt, à cette place, une terminaison en double potence, pour se conformer à tous les types connus. En effet, on sait que la crosse était alors réservée aux seuls évêques et que les abbés n'avaient droit qu'au *tau*. Le *tau* de Saint-Pierre de Tarentaise, conservé à la cathédrale de Moutiers, est un des plus beaux types de cet insigne abbatial : je le cite parce que sa date concorde avec celle du *tau* de Bari.

Le symbolisme traditionnel est ici parfaitement rendu par la boule ou le *tau*, qui exprime la consolation spirituelle, le soutien que les moines trouvent dans le gouvernement paternel de leur abbé, puis par la pointe, qui le montre corrigeant les rebelles et stimulant les retardataires. Ce double symbole a eu sa traduction littérale dans l'inscription gravée sur un *tau* récemment découvert : BACVLVS CONSOLATIONIS, VIRGA CORRECTIONIS. (1)

L'ivoire de ce bâton ne provient pas d'une dent d'éléphant, qui ne fournirait pas une pareille longueur et qu'il eût fallu mutiler pour la réduire à si peu d'épaisseur. Nous avons là une dent de morse tout entière : sa forme a été conservée telle quelle, on s'est contenté de l'épanneler pour lui donner plus de grâce. La diminution en pointe est naturelle et propre à la dent elle-même.

On voit, dans le trésor de la cathédrale de Comminges, un bâton analogue que l'on dit être une corne de licorne; il y a seulement cette différence que l'ivoire de celui-ci est resté brut, c'est-à-dire rugueux et contourné. La tradition porte que ce fut la hampe de la crosse de saint Bertrand, évêque

1. A la séance du 1 octobre 1875 de la Société des Antiquaires de France, M. de Longpérier a signalé l'ouverture, dans l'ancienne église de Fécamp, du tombeau de l'abbé Guillaume, décédé en 1107. « Parmi les objets trouvés dans le cercueil..... on remarque un fragment terminal du bâton pastoral, à la naissance de la crosse, qui ne s'y trouvait plus; deux anneaux du long bâton qui est aujourd'hui déformé et prêt à tomber en poussière, un galon orné de fils d'or, une portion d'ornement d'étoffe. L'anneau supérieur s'est brisé lorsqu'on l'a extrait du cercueil ; mais on lit parfaitement sur les trois fragments : VIRGA CORRECTIONIS. Le second est intact; on y lit : BACVLVS CONSOLATIONIS. »

de ce siège, qui mourut en 1130. La comparaison avec le bâton de l'abbé Hélie donne encore plus d'autorité à l'attribution : la dent de Comminges, longue de 1m 50, convient mieux à une hampe de crosse (1).

## XVI. Les couronnes votives.

NOUS avons vu Roger se placer sous la protection de saint Nicolas en lui dédiant un émail qui représente l'évêque de Myre et son client ; plus tard, nous avons constaté la dévotion de Charles d'Anjou envers le grand thaumaturge du moyen âge. La dévotion va prendre une autre forme, toujours sous la même influence. Quoi donc d'étonnant que des souverains soient venus dans le sanctuaire vénéré offrir leur couronne pour se constituer en quelque sorte les vassaux de Celui qu'ils adoptaient spontanément pour suzerain ?

Le trésor conserve deux couronnes royales, auxquelles je ne trouve pas d'autre explication que celle-ci.

La couronne la plus ancienne date probablement du douzième siècle et est attribuable à Roger, premier bienfaiteur de la basilique. C'est un bandeau circulaire en bronze, décoré de rinceaux et de cabochons. Vers le treizième siècle, on y ajouta trois émaux champlevés, représentant des anges dont le visage, réservé dans le métal, saillit en relief, selon un usage assez fréquent alors.

La largeur de cette couronne est de 0m,26.

Rien n'indique, sinon l'analogie (2), qu'elle ait été suspendue, soit à l'autel, soit au tombeau. Peut-être est-ce celle qui servit au couronnement de Roger par les mains de l'antipape Anaclet II, en 1131 (3).

La seconde couronne, plus modeste, est simplement en cuivre. Son ornementation consiste en trèfles qui s'épanouissent au-dessus de son bandeau circulaire.

Citons quelques couronnes votives pour mieux rendre compte de celle de Bari.

Le *Cartulaire de Saint-Vaast d'Arras*, rédigé au douzième siècle et publié en 1875 par le chanoine Van Drival, mentionne dans le trésor de cette abbaye la couronne gemmée de Charlemagne et une autre couronne : *Corona ipsius (Caroli regis), gemmis illustrata..... Item alia corona.* (p. 111.)

L'empereur Henri, en 1022, légua sa couronne à l'abbaye de Cluny : *Hic Cluniacensi cænobio contulit dona, sceptrum aureum, spheram auream, vestimentum imperiale aureum, coronam auream, crucifixum aureum, pensantia simul libras 100. (Chroniq. d'Adhémar.)*

En 1076, Démetrius, roi de Dalmatie et de Croatie, fit hommage et serment de fidélité au Saint-Siège, auquel il donna le monastère de Vrana, *cum omni suo thesauro, scilicet cum capsa argentea reliquias sacri corporis Beati Gregorii continente, cum duabus crucibus, cum calice et patena, cum duabus coronis aureis gemmis ornatis, cum evangeliorum textu de argento. (Analecta jur. pontif.*, t. XXII, col. 379.) C'était là, en effet, que le légat apostolique l'investissait par l'étendard, l'épée, le sceptre et la couronne : *Ego Demetrius,..... de Croatarum et Dalmatinorum regni regimine per vexillum, ensem, sceptrum et coronam investitus atque constitutus rex.* (col. 378.)

Les *Annales Palidenses* (de Polde) racontent le fait suivant arrivé à Bari en 1137 : *In ipsa sancta die (Pentecostes), papa Innocentio apud Barum missarum solemnia celebrante, præsente rege (Rozierus, rex Apuliæ) cum episcopis et principibus, visa est super monasterium Sancti Nicolai corona aurea de cœlo descendens, super quam columba, subtus vero thuribulum cum incenso ferebatur, quam et precedentes duo cerei ardentes videbantur* (Pertz, *Mon. German. histor.*, t. XVI, p. 79.)

En 1148 : *Teobaldus (abbas) inter cætera quæ ab ecclesia abstulit, duo preciosa ornamenta, coronam videlicet auream, gemmis micantibus adornatam, quam felicis memorie Radulfus rex moriens eidem ecclesie dimiserat, quæ tam pro ejusdem regis amore quam*

1. D'Agos. *Vie et miracles de S. Bertrand*, p. 289.

2. A St-Aubain de Namur, le chapitre avait reçu de Constantinople, en 1218, une couronne de cuivre qui pendait au-dessus de l'autel : *Corona cuprea pendens super altare* (*Exuv. Sacr. Const.*, II, 10). Ces sortes de couronnes rappellent les *regna* décrits dans le *Liber Pontificalis*.

3. Ce fait historique est attesté par une inscription placée en 1631 près de la porte d'entrée : *Rogerius, Siciliæ rex, priorem quæ ferrea erat regni coronam in hac basilica ab Anacleto II antipapa suscepit, anno Dom. MCXXXI.*

*pro ecclesie dignitate usque ad illa tempora servata fuerat, Jerusalem secum portavit crucemque auream a Sancto Eligio opere mirifico fabricatam diuque in ecclesia similiter conservatam.* (*Annal. Sctæ Columbæ Senonen.*, ap. Pertz, t. I, p. 107.)

En 1222, Philippe Auguste fit don de sa couronne à l'abbaye de Saint-Denis : *Omnia ludicra nostra cum lapidibus pretiosis et coronas aureas cum lapidibus pretiosis et cruces aureas.* (*Exuv. Sacr. Constantinop.*, t. II, p. 109.)

M. Helbig a reproduit cette lettre de saint Louis, datée de 1261, par laquelle le pieux roi offre au trésor de Saint-Denis trois couronnes royales, afin qu'aux solennités on en décore l'autel : *Notum facimus quod nos duas coronas aureas cum lapibus pretiosis,que ab inclite recordationis rege Philippo avo nostro, pro coronandis regibus et reginis Francorum olim facte, in thesauris regiis servabantur et unam coronulam auream cum lapidibus pretiosis quam consuevit rex die coronacionis sue in prandio deportare, dilectis nostris abbati et conventui beati Dyonisii in Francia custodiendas commisimus et deposuimus in thesauro ecclesie memorati gloriosissimi martiris Xpisti, ut de ipso thesauro cum aliis indumentis et ornamentis regalibus pro coronandis regibus et reginis Francorum assumantur et in sollempnitatibus precipuis circa altare una cum aliis coronis regum Francorum predecessorum nostrorum ad ornatum et decorem altaris ejusdem, secundum quod de coronis aliis consuevit, collocentur.* (*Les reliques et reliquaires donnés par saint Louis aux Dominicains de Liége*, p. 34.) Le même auteur ajoute : « M. Ernest Auz'm Weerth, dans l'intéressant travail consacré à la couronne de Namur, cite toute une série d'empereurs et de rois qui ont fait hommage de leur couronne aux sanctuaires pour lesquels ils avaient une dévotion particulière. »

M. Helbig (*Les reliques et reliquaires donnés par saint Louis aux Dominicains de Liége*, p. 7) cite encore un chroniqueur qui s'exprime ainsi : « L'an mil deux cents soixante sept, saint Louis, roy de France, en témoignage de l'affection et amitié qu'il portait à la cité et frères prescheurs de Liége, leur envoyat diverses présents entre lesquels y avoit une de ses couronnes. » Cette couronne, reproduite planche IV, est en argent doré : les plaques à charnières dont elle est composée indiquent qu'elle a été portée. Elle contient plusieurs reliques et une vraie croix à double traverse.

« Item une couronne d'argent, dorée et à x fleurons à plusieurs pierres de cristal de plusieurs couleurs. » (*Inventaire du Saint-Sépulcre à Paris*, 1379, n° 84.) Cette coloration du cristal s'obtenait à l'aide de paillons.

« Item, una corona argentea deaurata cum lapidibus. » (*Inventaire de Saint-Pierre de Rome*, 1454.)

Le trésor d'Aix-la-Chapelle possède la couronne de Marguerite d'York (XVe s.) dont le nom est inscrit au pourtour. (*Le trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle*, p.46.)

L'*Inventaire du thrésor de Saint-Denys*, Paris, 1673, enregistre plusieurs couronnes des rois de France : « Les deux couronnes que Henry IV, roy de France, fit faire pour son sacre, dont l'une est d'or et l'autre d'argent doré.» (p. 5.) — « Les deux couronnes du sacre de Louys XIII, dont l'une est d'or et l'autre d'argent doré. » (p. 8.) — « Une couronne d'argent doré, qui a servy à la pompe funèbre de la reine mère Anne d'Autriche. » (p. 9.) — « La couronne de saint Louys, d'or massif, enrichie de très grosses pierreries, entr'autres d'un rubis communément estimé cent mille écus,dans lequel saint Louys a fait enchâsser une épine de la couronne de Nostre Seigneur.» (p. 10.)— « Les deux couronnes de Louis XIV, dont l'une est d'or et l'autre d'argent doré. » (p. 12.) — « La couronne de Charlemagne, toute d'or, enrichie de gros rubis, saphirs et émeraudes. Elle se porte à Rheims pour servir aux sacres de nos rois. » (p. 13.) — « La couronne de Jeanne d'Évreux, reine de France, femme de Charles IV. Elle est d'or, enrichie de rubis et saphirs, avec plusieurs perles, et sert au couronnement des reines, qui se fait en l'église de Saint-Denis.» (p. 13.) — « Quelques couronnes et autres marques royales, qui ont servy à des pompes funèbres de nos roys. » (p. 16.)

« Il y a aussi trois mitres garnies de pierreries, et une couronne de vermeil, qui est

la couronne de saint Judicaël, roi de Bretagne. » (*Inv. de St-Florent de Saumur*, 1538.)

M. Ambroise Tardieu a publié, dans son *Histoire de Pontgibaud*, une couronne en cuivre, dont il veut bien m'envoyer le dessin. On lit sur le bandeau : SAINCT ANTHOINE PRIEZ DIEV POVR NOVS. FAICT PAR ET. CHASTANG 1581. Au-dessus se développe une série de feuillages, alternant avec des imitations de gemmes, ce qui correspondrait à la couronne de marquis. Le docte archéologue m'écrit à ce sujet : « Il existe à Pontgibaud, dans le curieux château féodal, une couronne en cuivre, que l'on peut placer, vu sa grandeur, sur la tête, facilement. Elle provient d'une chapelle seigneuriale attenante à une église paroissiale du Gévaudan, Chaliers. Évidemment, c'est une couronne votive, commandée par Antoine de Moré, seigneur de Chaliers et de Serverette, et qui, avant 1789, était sur son tombeau. Cette couronne, de l'an 1581, doit être un objet rare. On y lit le nom de l'orfèvre ou ouvrier fabricant : *Et. Chastang*. Il paraît qu'on plaçait cette couronne sur la tête des enfants malades, en invoquant saint Antoine. Avez-vous vu des couronnes de ce genre ? »

Les couronnes *votives*, c'est-à-dire offertes aux saints par la piété des fidèles, ne sont pas rares et l'usage en est très ancien, si l'on se reporte aux couronnes pendantes, qui eurent la même destination : voir les mots *regnum* et *corona* dans le *Liber pontificalis*. Mais c'est la première fois que j'entends parler d'une couronne de métal, placée, non sur une statue ou effigie de défunt, mais sur une tombe plate, pour rappeler un titre seigneurial. Cette affectation, constatée au moment de la Révolution, était-elle réellement bien ancienne? La destination première n'avait-elle pas été détournée, en partie du moins? Je le croirais volontiers: d'une part, parce qu'elle est dédiée à saint Antoine et que le prénom d'Antoine de Moré a pu le faire considérer comme le donateur, quoique ce ne soit pas rigoureusement certain, car alors il y eût apposé son nom et ses titres, suivant l'usage du temps; d'autre part, en la mettant sur la tête des enfants malades, ce n'est pas en souvenir du seigneur, mais par dévotion pour saint Antoine, que la *chapelle seigneuriale* avait probablement pour titulaire. Le nom, à la suite de l'invocation, a beaucoup d'importance, puisqu'il est celui de l'orfèvre inconnu. Quoi qu'il en soit de mon explication, l'objet méritait d'être signalé à propos des couronnes votives.

## XVII. Le sceptre de Charles d'Anjou.

CHARLES II d'Anjou (1) fut couronné roi des Deux Siciles par Nicolas IV. Dans la cérémonie solennelle de son sacre, il reçut des mains du pape un sceptre de cuivre doré que conserve le trésor de Bari. La tradition, toujours vivace à l'endroit de ce prince, bienfaiteur insigne, rapporte que Charles II, en esprit d'humilité, brisa ce sceptre sur le tombeau de saint Nicolas, voulant, par cet acte, se reconnaître le vassal de l'évêque de Myre. Le sceptre est, en effet, mutilé à la partie supérieure, qui manque de sa décoration terminale.

Sa longueur est de $0^{m},38$, ce qui n'est pas la taille normale : l'insigne royal ayant, à cette époque, un développement plus considérable. La tige est divisée par des nœuds.

Je ne voudrais pas laisser passer une si belle occasion de développer ma pensée sur le symbolisme du sceptre royal, qui a, comme type mystique, un certain rapport avec la crosse épiscopale; car, de part et d'autre, la mission est de conduire, de diriger, de protéger: l'évêque veille au bien des âmes, le souverain au bien-être des corps ; l'un s'occupe exclusivement du spirituel et l'autre du temporel, dans un but identique, qui est la sanctification de l'homme afin qu'il arrive heureusement à la félicité éternelle.

Il convient sur ce point d'entendre les graves enseignements du *Pontifical Romain*. Lorsque le consécrateur remet le sceptre au souverain agenouillé à ses pieds, il lui dit : *Accipe virgam virtutis ac veritatis, qua intelligas te obnoxium mulcere pios, terrere reprobos, errantes viam docere, la-*

1. La statue de Charles Ier d'Anjou, roi de Sicile, rare spécimen de la sculpture au XIIIe siècle, se voit encore dans la grande salle du conseil communal, au Capitole, à Rome. Elle est accompagnée d'une inscription qui atteste qu'il fut sénateur de cette ville.

*psis manum porrigere, disperdere superbos et relevare humiles ; et aperiat tibi ostium* Jesus Christus *Dominus noster, qui de semetipso ait : Ego sum ostium, per me si quis introierit salvabitur; qui est clavis David et sceptrum domus Israel, qui aperit et nemo claudit ; claudit et nemo aperit. Sitque tibi ductor, qui educit vinctum de domo carceris, sedentem in tenebris et umbra mortis et in omnibus sequi merearis eum de quo David propheta cecinit : Sedes tua, Deus, in sæculum sæculi : virga directionis, virga regni tui ; et imitando ipsum, diligas justitiam et odio habeas iniquitatem, quia propterea unxit te Deus, Deus tuus, ad exemplum illius, quem ante sæcula unxerat oleo exultationis præ participibus suis, J. C. D. N.*

Sous le règne même de Charles II, le *Pontifical* venait d'être réformé par Guillaume Durant, évêque de Mende. Les paroles liturgiques ont donc pu informer l'artiste et lui suggérer son inspiration.

Reprenons un à un les termes de l'allocution pontificale. Le roi est oint comme l'a été le Christ, que l'Écriture nomme le *Roi des siècles* (1), d'une huile de joie, car cette onction sainte a été faite en vue du bonheur des peuples soumis à son autorité. Une fois couronné et sceptré, le roi est conduit à son trône, où il s'assied, et dès lors apparaît le type consacré sous le nom de *majesté* (2); comme Dieu, il siège dans les siècles, et son trône devient immuable de droit divin. Aussi le consécrateur lui dit-il que cette place lui est assignée par Dieu et, en vertu de son autorité, par son ministre, parce que désormais il est, pour les choses humaines, seules de son ressort, le médiateur entre Dieu et les hommes : *Sta et retine amodo locum tibi a Deo delegatum, per auctoritatem omnipotentis Dei et per præsentem traditionem nostram..... quatenus mediator Dei et hominum.*

Son trône, dans l'église, est au midi, au côté de la lumière ; il a été tiré de l'obscurité, de l'ombre de la mort, pour siéger glorieux et vivifiant. Il voit, en face de lui, le trône de l'évêque, parce que le spirituel prime le temporel. L'évêque siège au côté de l'évangile, qui est la droite, la place d'honneur, tandis que le souverain, dont le rôle est moins relevé, se tient à la gauche, au côté de l'épître.

Ainsi, dans sa majesté, le roi est le représentant attitré et officiel de Dieu, de Celui qui se proclame le Seigneur et le Maître des dominants, *Dominus dominantium* (1). Or le sceptre, qui a été confié à ses mains, lui rappelle constamment ses devoirs : la tige est forte, *virga virtutis ;* elle constitue une puissance sur la terre, afin de terrifier les réprouvés et de disperser les superbes. Cette énergie morale est encore plus accentuée par les nœuds qui renforcent la tige, de manière qu'elle ne se brise pas, et qui aussi assureront plus de vigueur aux coups qu'il assénera sur le dos des coupables, soit pour les réduire, soit pour les disperser. Mais cette tige est droite, symbole de loyauté, d'équité, de droiture; aussi la qualifie-t-on verge de direction, verge d'équité (2).

C'est encore une verge de vérité, établie pour consoler les pieux, offrir un soutien aux errants, un secours aux tombés, un appui aux faibles. Regardez l'ornement qui brille au sommet. Au moyen âge, il affecte six formes spéciales : un globe, une croix, une clef, une main bénissante, un fleuron, une colombe (3). Choisissez entre ces divers emblèmes pour le sceptre de Charles II, la

1. *Apocalyps.*, XV, 3.

2. Le sceau au type de la majesté est ainsi mentionné dans les actes impériaux : *Majestatis nostre sigillo jussimus insigniri.* (Frédéric II, roi de Sicile, 1210.) — *Bulla aurea typario nostre majestatis impressa precipimus communiri.* (*Id.*, 1220, 1233.) — *Majestatis nostre typario insignitus.* (*Id.* 1233.) Au moyen âge, la *majesté de Dieu* s'entendait de Dieu assis sur un trône. Cette expression revient souvent dans les inventaires. Après la prise de Constantinople, Gunther, abé de Pairis, rapporta de cette ville, en 1205, *tabulam ..... est enim sappheyrus ibi quedam admirande quantitatis, cui divina majestas insculpta est.* (*Exuviæ sacr. Const.*, I, 125.)

1. *Apocalyps.*, XIX, 16.

2. Virga æquitatis, virga regni tui. (S. Paul., *Epist. ad Hebr.*, I, 8.)

3. La clef se voit sur les sceaux de Louis VII (1138), de Philippe II (1180) et de Louis VIII (1223) ; la fleur de lis sur ceux de S. Louis (1270, 1271), de Philippe IV (1286) et de Louis X (1315) ; la main sur ce dernier (1315). Il a été publié d'excellentes reproductions de ces sceaux dans les *Eléments de paléographie* par Natalis de Wailly, t. II, pl. C, fig. 2 et 5 ; pl. D, fig. 1, pour la clef ; pl. D, fig. 3 ; pl. E, fig. 1, 2, 4 ; pl. F, fig. 1, pour le lis ; pl. F, fig. 1, pour la main.

clef est peut-être trop ancienne, la main trop jeune. Restent donc les deux derniers symboles, qui sont bien de son temps.

Or Dieu, qui est la vérité même (1), en se manifestant de six manières différentes, imprime un cachet essentiellement religieux au sceptre royal.

Le globe (2) (boule ou pomme) représente soit le ciel, d'où procède tout pouvoir (*omnis potestas a Deo*, a dit saint Paul), soit la terre donnée en partage au souverain. Je préfère le premier symbole, parce que de la sorte s'explique parfaitement le bâton pommeté, assigné, au moyen âge, comme attribut des anges envoyés en qualité de hérauts de la parole divine, et l'analogie nous permet de raisonner avec plus d'exactitude.

La croix rappelle que le Christ a régné par le bois : *regnavit a ligno Deus*, comme chante la liturgie avec saint Fortunat (3).

La clef convient bien à celui que la liturgie nomme la clef de David (4), le seul qui puisse ouvrir et fermer. Saint Pierre a aussi la clef pour attribut, mais il tient la poignée dans la main et dirige le panneton vers le ciel, puisque c'est là qu'il exerce son double pouvoir spirituel. Le roi, au contraire, qui n'est qu'un instrument, un médiateur, tourne la poignée de sa clef vers Dieu, afin que le Tout-Puissant agisse sur la terre conformément à sa volonté par l'intermédiaire qu'il a choisi entre lui et les hommes.

1. *Ego sum via et veritas.* (S. Joann., XIV, 6.)

2. Lothaire, au IXe siècle, tient le double attribut, du ciel dans le bâton pommeté, et de la terre dans le globe du monde. (Charton, *Hist. de France*, t. I, p. 201.)

3. Henri I, roi de France, sur son sceau apposé à un acte de 1035, porte de la main gauche un sceptre terminé par une croix. (*Bullet. monum.*, 1880, p. 282.)

Au couronnement de Richard, roi d'Angleterre, dit un contemporain, on portait devant lui deux sceptres, l'un terminé en croix et l'autre surmonté d'une colombe : *Sceptrum regale, in cujus summitate signum crucis aureum erat.....; virgam regalem, habentem columbam in summitate.*

4. Les paroles du *Pontifical* reproduisent textuellement la quatrième des antiennes O, qui se chantent à Vêpres aux approches de Noël. S. Ephrem, dans une de ses hymnes syriaques, écrivait au IVe siècle :

« Il (JÉSUS-CHRIST) nous a ensuite ouvert la porte de l'enfer, pour nous le montrer ; et il l'a aussitôt fermée, en délivrant l'homme qui n'était que poussière. — Il a fait plus : il a ouvert à l'homme la porte du paradis ; il lui en a fait la promesse formelle, et il s'est fait lui-même pour l'homme, un nouvel arbre de vie. — Gloire à Celui qui a fabriqué cette clef, cette clef unique, qui ouvre seule la maison des trésors. »

La main qui bénit au nom de la Sainte Trinité, avec les deux derniers doigts repliés sur la paume, est la droite même de Dieu ; *dextera Dei*, ainsi que la nomment les anciens textes, la *main de justice*, comme on l'appelle vulgairement. Aussi la vertu capitale du roi est-elle d'aimer la justice et de haïr l'iniquité. La même main qui verse des bénédictions sur les *justes*, n'a que des rigueurs et des malédictions pour les coupables non repentants (1).

La fleur s'épanouissant au sommet de la verge aride, c'est Jessé qui, à la racine de cette tige, produit cette floraison merveilleuse, *virga Jesse floruit* (2). Et cette fleur est la plus belle, la plus pure, la plus odorante, celle même que le CHRIST a proclamée comme plus éclatante que Salomon (3), le lis adopté par les rois de France, y compris la devise évangélique : *Non laborant neque nent* (4).

La colombe, symbole habituel de la grâce céleste, n'est autre que l'Esprit-Saint, qui, en reposant sur le sceptre béni, le sanctifie (5) et en fait véritablement le sceptre de la maison d'Israël, *sceptrum domus Israel*,

1. Chez les Romains, « le *signum* était simplement composé d'une pique, qui pouvait avoir six à sept pieds de hauteur : le haut de cette pique était tantôt surmonté d'une main droite, ou seule, ou enfermée dans une couronne ; c'était un symbole de fidélité.» (Lebeau, *Mémoire XIV sur la Légion Romaine*, t. LXIII des *Mémoires de l'Acad. des Inscript. et Belles-lettres.*)

Lors de l'enterrement de Charles VI, en 1422, *l'image du roy*, étendue sur *le coffre*, où était son corps, « en l'une de ses mains tenoit un sceptre, et en l'autre main une verge comme celle qui fut envoyée du ciel, car au bout avoit en semblance une main qui seigne ou beneit. » (*Collection Leber*, tom. XIX, p. 211.)

2. « O radix Jesse, qui stas in signum populorum, super quem continebunt reges os suum, quem gentes deprecabuntur. » (3e *Ant.* O.)

3. « Considerate lilia quomodo crescunt : non laborant neque nent ; dico autem vobis, nec Salomon in omni gloria sua vestiebatur sicut unum ex istis. »(S. Luc., XII, 27.)

« Lilii igitur flos pulcherrimus significat speciosum forma præ filiis hominum CHRISTUM, cujus vox est in canticis : Ego flos campi et lilium convallium. *Cant.* II, 1. » (*Distinct. monastic.*, lib. III, apud *Spicileg. Solesmen.*, t. III, p. 475.)

4. V. les armes de France surmontées de cette devise dans la gravure qui sert de *frontispice* à la *Nouvelle méthode raisonnée du blason*, par le P. Menestrier.

5. « Requiescet super eum spiritus Domini. » (Isai., XI, 2.)

Le sceptre du roi Richard de Cornouailles, conservé dans le trésor d'Aix-la-Chapelle et qui date du XIIIe siècle, est terminé par une colombe au repos. (Bock, *Karl's des Grossen pfalskapelle*, p. 9), comme celui de Dagobert, au VIIe (Charton, *Hist. de France*, t. I, p. 141.)

suivant l'heureuse expression du *Pontifical.*

Le symbolisme est encore plus accentué si la colombe repose ou sur le globe du monde qu'il féconde de sa grâce, ou sur le fleuron, image du CHRIST, qu'il enrichit de ses dons (1).

Quand, plus tard, le sens chrétien s'amoindrit, à la colombe divine on substitue, non sans un certain mysticisme, l'aigle aérienne (2), « soit parce que l'aigle est le roi des oiseaux, soit parce que, vivant dans le ciel, en face du soleil, et pour ainsi dire près de la divinité, il s'échauffe aux rayons du soleil divin et s'éclaire à ses conseils (3). Didron achève ainsi son rapprochement plein de sagacité : « Comme l'exercice de la justice est le principal et le plus grand attribut de la puissance suprême, la justice même a été mise à l'ombre des ailes de l'aigle impériale. Dans le Dante, aux chants XVIII, XIX et XX du *Paradis*, non seulement les grands justiciers, mais la Justice même habite l'aigle impériale, comme un empereur habite un palais ; ou plutôt cette aigle, qui est vivante, qui parle, qui recommande la justice, qui proclame et modèle en caractères d'écriture la sentence de Salomon : *Diligite justitiam qui judicatis terram* (4), cette aigle impériale est faite de la substance même des justiciers ; c'est ainsi qu'en exprimant le suc de divers éléments, on compose une liqueur exquise. Près de l'œil qui discerne le vrai du faux et voit nettement le juste, l'arc du sourcil de l'aigle se compose de Trajan, d'Ézéchias, de Constantin, de Guillaume le Bon et du mystérieux Riphée, cinq grands justes ou justiciers, suivant le Dante (5). »

L'aigle, comme attribut de la justice, est à un degré inférieur, relativement à la main divine ; ce sont les deux seuls symboles qui aient été maintenus jusqu'à nos jours sur les insignes de la royauté.

1. Pertz, t. VII, pl. II, donne deux miniatures du XII^e siècle, où les empereurs Henri II et Henri V ont chacun dans la main droite un sceptre court, terminé par un oiseau perché sur un fleuron ou accroupi sur une boule.

2. « Un baston à seigner, qui a la teste d'un aigle de cassidoine, assise sur un pommel d'or émaillié et a au bout une virole d'or à la pointe d'argent. » (*Inv. de Charles V*, 1379).

3. *Annal. archéol.*, t. XX, p. 74.

4. *Lib. Sapient.*, I, 1.

5. *Ann. arch.*, t. XX, p. 74-75.

## XVIII. L'épine de la sainte Couronne.

CHARLES d'Anjou obtint de son frère saint Louis une des épines de la sainte Couronne de Notre-Seigneur, qui était à la Sainte-Chapelle (1) : telle est encore la tradition locale.

« La couronne d'épines..... a toujours été regardée, avec raison, comme une des plus précieuses reliques : ce trésor avait été transporté à Constantinople apparemment par le grand Constantin... Cette précieuse relique se gardait encore à Constantinople du temps des empereurs français, au commencement du treizième siècle. La nécessité de leurs affaires les ayant réduits à engager ce qu'ils avaient de plus précieux pour se défendre contre les Grecs, la Sainte Couronne fut engagée à des Vénitiens pour des sommes considérables qu'ils avaient prêtées. L'empereur de Constantinople l'ayant offerte à saint Louis en pur don, le saint roi l'accepta avec grand plaisir ; il envoya dégager la relique que l'on avait déjà transportée à Venise, paya les dettes de Constantinople et fit encore d'autres remises d'argent à l'empereur. La Couronne fut apportée en France l'an 1239. Le roi l'alla recevoir à cinq lieues de Sens..... On la déposa d'abord dans la chapelle de Saint-Nicolas, d'où elle fut transportée, deux ans après, dans la Sainte-Chapelle : il s'est fait depuis une grande distribution des épines de cette sacrée Couronne, avec l'agrément de nos rois, en faveur de plusieurs

1. Le comte Riant, dans un très curieux article sur les *Dépouilles religieuses enlevées à Constantinople au XIII^e siècle* (*Mém. de la Soc. des Antiq. de France*, t. XXXVI), énumère les vingt et une épines, « détachées du trésor de saint Louis après 1239 », au profit de Venise, de N.-D. de Senlis, de la chapelle de Vincennes, de Tolède, de Valence (Espagne), de Vicence, des Frères-Mineurs de Séez, de Saint-Maurice d'Agaune, du mont Saint-Eloi, des dominicains de Barcelone, de Vézelai, des dominicains de Liége, de N.-D. du Bourg-Moyen à Blois, de l'Écosse, de Bergen, de Bruges, de Troyes, de Monreale en Sicile, de la sainte Trinité à Paris et de Royaumont : dans cette énumération, Bari a été oublié.

Voir également sur les saintes épines, au nombre de huit, distribuées par S. Louis, la brochure de M. Helbig : *Les reliques et reliquaires donnés par S. Louis aux Dominicains de Liége*, pp. 14-15.

églises, non seulement de France, mais encore des autres royaumes. La Sainte-Chapelle de Paris fut dédiée sous le titre de la Sainte Couronne d'épines, l'an 1248 (1).»

L'épine de Bari ne me paraît pas entière : celles que j'ai vues à Rome et signalées dans mon *Année liturgique* (2), sont généralement plus longues. Ici, la pointe doit être brisée.

Malheureusement, nous n'avons plus le reliquaire primitif (3). La monstrance actuelle est moderne et en argent ciselé. (XVII^e s.) Le pied, feuillagé et circulaire, supporte les trois vertus théologales, distinguées chacune par les attributs ordinaires. Au-dessus de leur tête, un ange déploie ses ailes et sert lui-même de support à une custode élégante, où la relique s'aperçoit entre deux plaques de cristal. Une couronne d'épines l'entoure comme d'une auréole.

Donner à un reliquaire de la Passion l'aspect d'un ange, ou plutôt faire tenir la relique elle-même par un esprit céleste, est à la fois une forme consacrée par la tradition et éminemment symbolique (4). Lorsqu'en 1274, le roi de France fit don au roi de Norwège d'un morceau de la Sainte Couronne qu'il détacha de la relique de la Sainte-Chapelle, il voulut que ce souvenir de la Passion fût placé dans une monstrance de cristal, soutenue par un ange en argent, pour rappeler la Majesté du Fils de l'homme qui, au jour du jugement, paraîtra entouré de ses anges, comme l'atteste l'Évangile. Il faut lire cette interprétation dans les leçons mêmes de l'office qui fut établi en mémoire de la susception : *In festo coronæ spineæ*, le 9 novembre. J'en emprunte le texte au si curieux ouvrage du comte Riant, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*, t. II, p. 5 :

*I. Regnante in monarchia Norwegie illustri rege Magno quarto.....*

*II. Congratulans in Domino ejus fame et devotioni, Philippus, rex Francie, filius Ludovici regis, deliberavit secum, instinctu Spiritus Sancti, quid dignum offerret fraternitati regie ad devotionis affectum ampliandum.....*

*III..... Inito cum quibusdam ex discretioribus consilio, particulam unam ex spinea corona Domini fecit in sui presentia per virum religiosum secari et in christallo transparenti locari, quod christallum forma angeli opere argentario venusto decore fabrefacti inter manus tenere videtur.*

*IV. Imitatus est in hoc artificio angeli corone reliquias tenentis, rex Deo devotus doctrinam evangelicam, Dominice passionis insignia angelico ministerio cunctorum tunc aspectui presentando ; cum venerit filius hominis cum angelis suis in majestate, tunc apparebit signum Filii hominis, id est crucis* CHRISTI, *cum suis insignibus, lucentior radiis solis.*

Ainsi, d'après le narrateur liturgiste, l'ange est là pour faire escorte au CHRIST représenté par l'instrument de sa Passion, suivant la parole de saint Paulin : *Ubi crux et martyr ibi ;* puis, pour témoigner de l'éclat de la relique elle-même, *plus brillante que les rayons du soleil.* Ce seul fait prouve surabondamment qu'il n'est pas toujours facile de pénétrer le symbolisme du moyen âge et que souvent, en lui substituant leur propre pensée, nos symbolistes contemporains font une œuvre téméraire, fausse et sans valeur.

Le reliquaire de la Sainte-Chapelle de Paris était aussi en forme d'ange : « Ung angèle d'argent doré, assis sur un pied de huict quarrures, lequel tient en ses mains

1. Croiset, *Exercices de piété*, édit. de Lyon, 1765, t. XVIII, p. 296.—V. l'*Historia susceptionis corone spinee* dans les *Exuviæ sacræ Const.*, *fascic. I*, pp. 45 et suiv.

2. 2^e édit., p. 286. Rome en possède dix-neuf entières, plus trois fragments. J'ai signalé deux épines dans le trésor de Monza (*Bullet. monum.*, t. XLVIII, p. 206).

Voir sur les saintes épines, Benoît XIV, dans son Traité de la canonisation des saints, t. XIV, p. 127. — « Les monnaies d'Isabella Gonzaga (de Mantoue) représentent deux reliquaires contenant du bois de la Croix et des saintes épines, dont elle avait fait présent à son église .» (Millin, *Voyage dans le Milanais*, t. II, p. 306.) Nevers possédait une sainte Épine. (Boutillier, *Concordat*, p. 186.)

3. Peut-être est-ce celui qui est mentionné au n° 11 de l'Inventaire ?

4. Les religieux de l'Assomption, de Paris, ont reçu du patriarche de Venise, à l'occasion des pèlerinages nationaux en Italie, une épine de la sainte Couronne, tirée du trésor de Saint-Marc. On se dispose à l'enchâsser dans un riche reliquaire dont la gravure a été donnée par *le Pèlerin*. La forme de ce reliquaire est une croix. Il est difficile d'approuver cette pensée, contraire à la tradition : la croix doit, en effet, être réservée à la vraie croix dont elle indique ainsi la présence.

ung petit reliquaire quarré, duquel la bordure par-dessus est d'or ; dedans lequel reliquaire y a une des espines de la coronne de Nostre Seigneur, et du linge dont il fut ceynt et circuy, du suaire, des draps de l'enfance et du vestement de pourpre : duquel angèle les esles sont de cuivre doré.

« Ung autre angèle, d'argent doré, qui siet sur un pied quarré, aussy d'argent doré, lequel tient en sa main ung petit reliquaire, pareillement d'argent doré, dedans lequel est une partie de la vraie croix.» *(Inv. de la Sainte-Chapelle*, 1573, nos 74, 75.)

Les chanoines m'ont assuré que, chaque fois que le vendredi-saint coïncide avec l'Annonciation, cette épine sue du sang. Je me souviens l'avoir lu, vers 1861, dans un journal français, qui donnait à cet égard quelques renseignements pris *de visu* que je regrette de ne pas avoir conservés (1).

Cette date du 25 mars n'est pas sans mystère. Voici ce qu'écrivait à ce sujet, M. Ernest Hello dans l'*Écho de Rome*, en 1873 ; nos anciens calendriers sont pleins d'observations analogues qui trouveront leur place ailleurs (2) :

« Le mois de mars, disent les Bollandistes, est le premier des mois. C'est en mars que le monde a été créé, en mars que le Rédempteur a été conçu. Le mois de mars est le premier mois que la lumière ait éclairé. Le *Fiat* de Dieu qui a ordonné à la lumière de naître, et le *Fiat* de la Vierge qui a accepté la maternité divine ont été prononcés tous deux en mars.

« C'est en mars que JÉSUS-CHRIST est mort, et c'est très probablement le 25 mars, qui fut le jour de son Incarnation.

« Les Bollandistes croient encore qu'en mars aura lieu la fin du monde. Le monde sera jugé dans le mois où il a été fait. Le jugement dernier sera l'anniversaire de la création.

« Le mois de mars serait donc le mois des commencements et le mois des renouvellements. Pour cette raison peut-être il a été appelé *Artion*, du mot *Artius* qui veut dire *complet*. Chez les Italiens, son nom était *Primus*, le premier. Chez les Hébreux, il s'appelait *Nizan*, et c'est par lui que commençait l'année. Les Romains l'appelèrent Mars du nom de celui à qui la guerre était dédiée. Le premier des mois fut affecté à la première des idoles, à l'idole préférée.

« Les traditions les plus antiques du monde attribuent au mois de mars les plus remarquables privilèges. Il aurait vu, dit-on, la première victoire de Dieu. Ce serait le 25 mars que Satan aurait été vaincu par saint Michel, pour avoir refusé d'adorer d'avance Celui qui, tant de siècles plus tard, devait être conçu le 25 mars.

« Les anges furent créés en même temps que la lumière. Et la lumière fut séparée des ténèbres. La séparation des bons et des mauvais anges est mystérieusement indiquée par cette division. La lumière existait, comme l'ange, avant l'homme. Le 25 mars a donc pu voir le premier combat et la première victoire.

« Adam naît, pèche et meurt. Son crâne, d'après la tradition, fut enterré le 25 mars sur la montagne du Calvaire (1) que devait surmonter plus tard la croix du second Adam. Toujours d'après la tradition la plus antique, Abel, le premier martyr, a été assassiné le 25 mars. Le jour du premier homicide doit être pour Adam un jour révélateur. La mort lui avait été annoncée, elle ne lui avait pas encore été montrée.

« Toujours d'après la tradition, c'est le 25 mars que Melchisédech aurait offert au Très-Haut le pain et le vin. Le mystérieux sacrifice de Melchisédech portait sur le pain et le vin, pour annoncer l'Eucharistie qui devait être établie en mars.

« Toujours d'après la tradition, c'est en mars qu'Abraham, au jour de son épreuve, conduisit Isaac sur le mont Moria, pour l'immoler. La victime véritable devait, après bien des siècles, être immolée en mars. En mars devait s'accomplir la *réalité*. En mars aussi se présenta la figure ; Isaac était l'ombre et l'image de Celui qui plus tard gravit la montagne du Calvaire, et qui ne fut pas remplacé par un bélier.

« En mars, dit encore la tradition, les Hébreux ont passé la mer Rouge. La première pâque s'accomplit en mars. Sainte Véronique est morte en mars. Saint Pierre a été tiré de sa prison par un ange, au mois de mars (2).

« Ces anniversaires ne sont pas des coïncidences. Ils se répondent les uns aux autres,

1. Sarnelli (*Lettres ecclésiastiques*) parle d'une épine de la Sainte Couronne, conservée dans la cathédrale d'Andria et couverte de quelques gouttes de sang qui se liquéfient toutes les fois que le vendredi-saint arrive le 25 de mars. Cet auteur, témoin oculaire du fait en 1701, en a dressé le procès-verbal. Il s'est renouvelé pendant plusieurs jours, en 1864.

2. On conserve au Vatican un martyrologe du neuvième siècle qui porte, au 25 mars : *Hierosolymæ, Dominus crucifixus est.* On lit ailleurs, à la même date : *Immolatio Isaac Patriarchæ.* La *Vie de sainte Marie Madeleine de Pazzi* contient une révélation à l'appui de cette opinion.

1. Relativement à l'opinion qui assigne le 25 mars pour date de la mort d'Adam, on peut consulter saint Irénée, au livre des hérésies.

2. Le *Martyrologe romain* inscrit au 25 mars le nom du bon Larron, qui mourut sur la croix le même jour que le Sauveur.

comme les échos se répondent de montagnes en montagnes (1). »

## XIX. Inventaire de Charles II d'Anjou.

Le cardinal Bartolini a publié cet inventaire, en l'accompagnant de cette note :

« Di un altro precioso diploma il lodato Putignani cita solamente l'intestatione (pag. 364) e nel rimanente è perfettamente inedito. Quel principe Angioino non solo fu prodigo di onorificenze, esenzioni e privilegii verso la basilica Nicoliana, ma la volle nobilitare di ricchi presenti, che accompagnò col diploma inedito, che ha per data il 15 aprile 1296, anteriore all' altro della rinnovazione del capitolo, e che ora publichero interamente come l'ho trascritto dall' originale existente nell' archivio di quella Basilica. » (p. 35.)

Je vais reproduire cet important document, en chiffrant ses différents articles et en les faisant suivre du commentaire qu'ils réclament.

« Karolus secundus, Dei gratia rex Jerusalem, Siciliæ, ducatus Apuliæ et principatus Capuæ, Provinciæ et Forchalqueri comes, notum facimus universis præsentibus, pariter et futuris, quod, tum ad ampliandam et augmentandam ecclesiam beati Nicolai de Baro, tum ob reverentiam patris munerum qui largus remunerat et a quo recognoscimus quidquid sumus et omnia quæ habemus, tum intuitu ejusdem confessoris egregii, episcopalis charitatis zelus nos dirigat et sinceræ devocionis charitas nos attendat, subscriptas res tradendas personaliter duximus anno Nativitatis Domini millesimo ducentesimo nonagesimo sexto, die quinto decimo mensis aprilis, nonæ indicionis, apud castrum novum Neapoli, magistro Petro de Angeriaco, thesaurario ecclesiæ memoratæ, custodiendas et conservandas pro thesauro et nomine thesauri in eadem ecclesia veluti in cappella nostra et nominanda ex nunc in antea cappella regia, nunquam propter quamcumque causam aut necessitatem alienandas aut in usus alios committendos, videlicet :

« 1. Duo paramenta, brodata de auro ad imagines diversorum colorum.

« 2. Item casulam unam, item dalmaticam et tunicam, necnon et cappas tres ejusdem laboris et coloris.

« 3. Item albam unam de serico.

« 4. Item pannum unum de serico virgolatum, ad cooperiendum altare.

« 5. Item paramentum unum pro alba, brodatum de auro ut supra, cum paramento amicti et pognellis de eodem.

« 6. Item stolam et manipulum cum liliis et castris de auro.

« 7. Item mitras tres, quarum una est cum lapidibus et pernis, ad opus Veneciarum.

« 8. Alia est de canuto violeto cum pernis.

« 9. Et alia tota alba, circumdata pernis indicis.

« 10. Item crucem unam de argento, cum baculo cohoperto de argento.

« 11. Item vas quoddam argenteum cum cohopertorio et pede et cum lapidibus, pernis et smaltis, de opere Veneciarum, pro reliquiis conservandis.

« 12. Item cuppam unam de argento deauratam, cum pede et cum cohopertorio, habente desuper unam parvam crucem argenteam deauratam, ad portandum corpus Domini.

« 13. Item libros subscriptos ad usum Parisiensis Ecc., videlicet missalia duo completa in duobus voluminibus, et notata.

« 14. Item missale unum in tribus voluminibus, vicelicet missale per se, evangelia per se et epistolæ per se, sine aliqua nota.

« 14. Item breviaria tria magna notata in sex voluminibus, quorum duo sunt sine psalterio.

« 15. Item antifonaria duo magna, cum littera grossa notata.

« 16. Item gradualia quatuor, quorum tria sunt magna et unum parvum.

« 17. Item sequenciarium unum parvum.

« 18. Item epistolarium unum.

« 19. Item ordinarium unum, cum psalterio in eodem volumine.

« 20. Item duo ordinaria episcopalia.

« 21. Item quartam partem leggendarii.

« 22. Item annulum unum pontificalem, in quo inclusus est lapis dictus Camuel, in quo quidem lapidem (*sic*) sculptum est caput, et aliquæ parvæ smeraldæ in circuitu ipsius lapidis.

« 23. Item duo magna candelabra de cristallo, munita argento, ad opus Veneciarum.

« In cujus rei testimonium futuramque memoriam has litteras pendenti sigillo nostro munitas fieri jussimus dictoque thesaurario tradidimus in ecclesia prædicta similiter conservandas.

« Data per Bartholomeum de Capua militem, regni Siciliæ prothonotarium et magistrum, curiæ nostræ magistrum racionalem, anno, die et indictione præmissis. »

Je n'ai pas vu l'original de cette pièce, dont le chapitre ne m'a même pas laissé soupçonner l'existence. Je le regrette vivement, car j'aurais préféré faire moi-même la transcription, quelques mots me paraissant dou-

1. J'ai donné dans le *Bulletin monumental*, 1883, p. 136, la formule métrique qui résume cet enseignement traditionnel ; elle est empruntée au martyrologe d'Usuard.

teux. Quoi qu'il en soit, un document de cette importance doit figurer dans le trésor, à côté des objets qu'il décrit et dont il reste encore un nombre respectable. Aux archives, il demeurerait ignoré de la plupart des visiteurs, qui ont besoin de le voir et de le connaître.

Les articles ne dépassent pas le chiffre de vingt-trois. Le cardinal Bartolini les résume ainsi : *Forni dunque quell' augusto monarca la basilica Nicoliana d'ogni supellettila sacra la piu preziosa, come paramenti tessuti in oro con imagini a colori per i sacri ministri e per l'ornato dell' altare; mitre ed annelli pontificali, croci, reliquiarii, pissidi, libri corali d'ogni sorta, anche forniti di note per il canto, affinche le sagre funzioni del culto fossero celebrate con la massima pompa e decoro.* (p. 36.) Précisons davantage et donnons sur chaque objet en particulier les renseignements que comporte l'archéologie.

Les parements de l'autel (n° 1) sont au nombre de deux, exactement semblables. Cette double circonstance nous révèle que l'autel, comme aujourd'hui, étant isolé sous le ciborium et placé en avant de l'abside, ses deux faces avaient chacune un parement distinct, prescription qui s'est maintenue dans le cérémonial des évêques. Ils sont non *tissus*, mais brodés d'or et de soie. L'or forme les fonds: nous le savons par des œuvres contemporaines, telles que l'ornement et le parement de Boniface VIII, à Anagni qui est de la fin du treizième siècle (1), et le parement de Toulouse, qui date du siècle suivant (2). La soie, de diverses couleurs, comme en témoignent les ornements d'Anagni, le parement de Toulouse, les chapes de Saint-Jean de Latran, de Saint-Bertrand de Comminges et de Saint-Maximin, toutes œuvres contemporaines de notre texte, la soie, dis-je, historiait l'étoffe d'*images* diverses. Or, le mot *images* doit se prendre ici dans le sens strict, et s'entendre, non d'une décoration quelconque empruntée aux règnes végétal et animal, mais de personnages, tels que Dieu, les anges et les saints.

Tout était assorti, le prêtre et l'autel. Voici donc une chasuble, une dalmatique de diacre, une tunique de sous-diacre et trois chapes, de même *travail* et *couleur* que les parements (n°2). Ce détail est à noter, car, à en juger par les miniatures, si elles ne sont pas absolument fantaisistes, rien ne se ressemble : la chasuble diffère du parement et les assistants du célébrant sont vêtus d'ornements d'autres étoffe et couleur que les siens. L'unité, qui domine depuis la fin du moyen âge, peut donc être reportée jusqu'au treizième siècle (1). Sans doute elle est louable, mais la variété avait bien aussi son charme.

Trois chapes supposent trois porteurs, qui sont le célébrant et ses deux assistants, suivant le rite romain, ou les deux chantres, selon la liturgie parisienne, observée alors à Bari (2). Or, parmi les dignitaires du chapitre il y avait un *chantre* et un *sous-chantre*.

J'insiste sur le mot *travail*, qui me semble cacher une origine française. L'ornement de Boniface VIII, et la chape de Saint-Jean de Latran sont des produits de l'art français, ce qui justifie mon assertion; à plus forte raison, les chapes de Saint-Bertrand et de Saint-Maximin.

L'aube de soie (n° 3) est rare au moyen

1. La *Cathédrale d'Anagni*, pp. 66, 70, 79. L'inventaire de Boniface VIII ferait plutôt croire à un tissu : *Una planeta contexta ad aurum. Una dalmatica contexta de auro. Unum dossale ad aurum;* mais les ornements eux-mêmes ne laissent pas de doute sur le procédé qui est une broderie en point de Hongrie ou en arête de poisson, comme dit l'*Inventaire du S. Siège* en 1295 : *Repositorium de serico ad spinam piscis. Unum dorsale de panno rubeo de opere Ciprensi, ad spinam piscis ad aurum* ou encore en chevronné : « Pour 3 pièces de baudequins de Damas de plusieurs soies, non pareulx, l'un chevronné en champ rouge, l'aure ardant, et l'autre vert et rouge. » (*Mandem. de Charles V*, 1370, n° 736).

2 Voir sur ce parement la notice de l'abbé Carrière dans les *Mémoires de la Société archéologique du Midi*, t. XII, pp. 15-33. L'auteur le nomme à tort tapisserie : la planche indique nettement le point d'épine pour les fonds. « Le fond est partout de fil d'or fixé sur cette double toile par un procédé spécial. Ainsi le bout du fil étant arrêté, un point l'attache à la toile, puis il est amené vers le haut pour être ramené vers le bas et ainsi de suite, en manière de zigzag, jusqu'à ce que toute la toile en soit couverte. Cela forme à la fin un dessin uniforme en feuille de fougère d'un ravissant effet. Ceci explique pourquoi l'on ne retrouve pas au revers le fil d'or de l'avers. Cela faisait une économie considérable de matière précieuse.» (p. 32.)

1. « Item, avec la chasuble dessus dite fu mis tunique et dalmatique, paraulz à la dite chasuble.» (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, N° 190.)

2. « Item, iij chappes pareilles de tharthaire vert, à iij orfrois pareux. » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n° 178.)

« Uns vestemens de cinq garnemens ....., c'est assavoir..... ij chappes de cuer. » (*Ibid.*, n° 1.)

âge[1], car le symbolisme et la tradition ecclésiastiques exigent qu'elle soit en lin. Elle a son complément dans un parement et des poignets de même qualité que l'ornement[2] afin d'assortir avec lui (n° 5). Le parement de l'aube, à cette époque, consistait dans des pièces rapportées, de forme rectangulaire, qui se plaçaient sur la poitrine et au bas de l'aube, tant en avant qu'en arrière. Le trésor d'Anagni conserve le pectoral décrit dans *l'Inventaire de Boniface VIII* (1) et M. de Farcy m'en signale un au trésor de la cathédrale de Sens.

Le sens de l'article 4 est déterminé par l'article 1 : la couverture de l'autel, vulgairement appelée *housse*, ne doit donc pas être confondue avec le parement, celle-là est horizontale et celui-ci vertical. Remarquons

1. *Camisias magnas deauratas cum amictis suis duas et alias de sericis septem* (don du pape Victor III au Mont Cassin, 1087). — *Albœ VIII de serico.* (Inv. de 1222, cité par Bock.) *L'inventaire de St-Victor de Paris* a un paragraphe pour « les aubes parrés qui servent au grand aultel tant pour les tens doubles, tiers doubles, festes de IX leçons et les messes solennelles. » Il ne faut pas y prendre à la lettre ces mots : « aube de pourpre violet », « aube de broderie », « aube de drap d'or », l'étoffe n'étant ici que l'accessoire, la matière du parement. « Dans la seconde moitié du X^e siècle, Hedwige de Souabe broda pour l'abbaye de St-Gall une aube représentant le mariage de Mercure et de la Philologie, d'après Marcianus Capella. » (Müntz, *La Tapisserie*, p. 88.) Les broderies des parements n'étaient donc pas toujours à sujets religieux.

« Item quatuor camixos de cortina, cum pectoralibus et gramicis de opere cyprensi.» (*Inv. de St-Pierre de Rome*, 1294.)

«Item, unus camisus seu alba camisia de panno lineo subtili, cum fimbriis seu gramitibus de syndone intico, cum duobus draconibus simul colligatis in collo de auro cum caudis ad modum arborum, et cum mappulis in manicis de simili syndone cum una arbore, cum uno magno folio, cum octo boctonibus seu pistillionibus de argento deaurato in qualibet manica et cum simplicibus frisis et uno pistillione in collo de argento deaurato. Cum suo ammicto, cum frisio de simili opere, et cum uno boctone de argento deaurato.

« Item undecim camisi sive albe camisie de cortina, cum fimbriis seu gramitibus de auro et serico de opere simplici et de opere figurato, cum aurifrisiis in collo et ad latera pro parte simplici et pro parte curioso.

« Item alii sexdecim camisi, seu albe camisie de panno lineo et pro parte de cortina, fimbriate et frisate de fimbriis et frisis antiquis de diversis operibus. » (*Inv. de St-Pierre de Rome*, 1361.)

Voir sur les aubes parées et les amicts parés de nombreux textes dans l'*Inventaire du St-Sépulcre de Paris*, qui date de 1379 et a été publié par M. Molinier, notamment les articles 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 38, 57.

« Item, une chappelle blanche, entière, de dyapré semé de sollaiz d'or, et les orfroyes de veluiau vert et vermeil brodez, l'un coppon, de lys, et l'autre, de feuillages de chardons, armoyez de France ; et contiennent les pièces qui s'ensuivent, c'est assavoir, chasuble, tunicque, dalmaticque, troys chappes, frontier, dossier, couvertures de letrin et touaille parée, de mesmes les orfroyes, avecques aubes parées, amytz, estolles et fanons. (*Inventaire de Charles V*, 1379, n° 1074.)

2. «Manicas I paratas.» (*Inv. de Monza*, X^e siècle, n° 22.) « Manicas II» (2^e *Inv. de Monza*, X^e siècle, n° 14).

« Item tria paria pugillariorum.» (*Inv. de Monza*, 1275, n° 15.)

« Item una alba cum pectorali de auro et pernis grossis... et alios labores in manicis paraturas cum tribus ymaginibus. Item alia alba cum pectorali... et in manicis tres ymagines per quamlibet.» (*Inv. de la cath. d'Anagni*, fin du XIII^e siècle.)

« Alba, quæ et camisum dicitur, erat ex tela subtili Cameracensi cum fimbriis ante et post tibias necnon ad manus et pectus.» (*Monum. basil. Vatic.*, 1303.)

« Item, de eodem opere seu sibi consimili, duas paraturas quæ ponuntur circa pugna ; in qualibet quarum paraturarum sunt due medie ymagines et clauduntur cum cordellis de serico albo, cum duabus acubus argenteis. « Albam paratam ante et retro in fimbriis et in pectore et in summitatibus pugnorum. Et in quolibet pugno sunt medie ymagines. Et clauduntur pugna cum cordello viridi cum acu argenteo qui est in summitate. » (*Inv. de l'ab. de St-Victor de Marseille*, 1358.)

« Item, une autre chasuble d'un tarthaire ynde.... avec estolles et fanons et parement d'aube, sans les poignés. » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n° 39.)

« Une aube..., parée de poignet. » (*Inv. de Cambrai*, 1401.)

« Pugnalia dicte albe operata sunt cum pellis et rotis, forrata de sindone rubeo.» (*Inv. de la cath. d'Amiens*, 1411.)

M. de Farcy m'écrit : « A la cathédrale d'Angers, tout prêtre qui célébrait aux fêtes auxquelles étaient attribués certains ornements, prenait les poignets, ce que faisaient aussi le diacre et le sous-diacre. L'inventaire de 1418 les mentionne en ces termes : *Item XXII poignalia et defficiunt duo. Item octo poignalia competentia et XVI alia talia qualia. Item scripta erant in alio inventario III alia poignalia pro mortuis, quæ tunc et nunc defficiunt, restat unum de bougrano.* »

« Item... une parure d'aube et d'un amit et tout ce de blanc drap de Damas, avec le parure des manches de l'aube. » (*Inv. de N.-D. de Sens*, 1471.)

Le parement d'étoffe, au bas de l'aube, se voit sur saint Nicolas, vêtu pontificalement, à un des ornements de la cathédrale d'Anagni (fin du XIII^e siècle); sur l'effigie tumulaire de Pierre d'Auteuil, abbé de Saint-Denis, mort en 1229 et sur celle de Jehan, chanoine de Noyon, décédé en 1350. Sur cette dernière on distingue parfaitement les poignets. (*Rev. des Beaux-Arts*, 2^e pér., t. XI, pp. 339, 342.)

L'usage des poignets s'est conservé assez tard, comme le constatent en Italie les sept exemples suivants. Au musée de Turin, Macrino d'Alba, à la fin du XV^e siècle, a peint un S. Grégoire, dont les manches de l'aube sont rehaussées d'un orfroi fleuronné, analogue pour l'étoffe à la chape ; il ne serre pas le poignet et est découpé en avant. Le musée Brera, à Milan, nous fournit, pour la Renaissance : un évêque à poignets rouges unis (Nicolas Rondinelli) ; un autre évêque à poignets d'or ornés de quatrefeuilles (André Mantegna) ; encore un évêque, dont les poignets sont rouges lie de vin (Zaganelli de Cotignola) ; un saint Laurent, avec poignets identiques aux pièces de l'aube (J. B. Moroni), et du même peintre, un évêque à poignets rouges. Enfin au dôme de Milan, sur le beau vitrail donné par Pie IV, on voit un évêque à parements rouges qui font le tour du poignet. Donc deux fois, les poignets sont de même étoffe que l'ornement sacré ; quatre fois de couleur rouge, et une fois, en tissu d'or.

Voir ce que j'ai dit des *pugillaria* ou *poignets* dans le *Bulletin monumental*, t. XLVI, pp. 338, 656.

1. *La Cathédrale d'Anagni*, p. 75.

d'ailleurs la différence quant à l'étoffe; le parement est brodé et la couverture simplement en soie rayée, genre de tissu assez commun au treizième siècle (1).

Le parement de l'amict, assorti à l'aube et aux ornements (n° 5), n'est autre que l'orfroi ou bande longue et étroite qui borde ce linge à la partie antérieure (2).

L'étole et le manipule cessent l'harmonie, jusqu'ici si complète, des étoffes et des couleurs : ils sont semés de fleurs de lis et de castilles (n° 6), motif très fréquent (1) dans l'ornementation de la seconde moitié du treizième siècle, mais qui ne paraît pas avoir son origine dans l'union de la maison de Castille avec celle de France. Ce double meuble héraldique donnerait à penser que l'étoffe avait été fabriquée, non en Italie, mais dans nos contrées, si on ne le rencontrait même sur les œuvres allemandes (2).

Les trois mitres supposent que le grand prieur avait le privilège des pontificaux. La mitre précieuse, pour lui garder son nom liturgique, est rehaussée de perles et de gemmes: c'est un travail vénitien (n° 7). Que faut-il entendre ici par *opus Veneciarum*? Une broderie, plutôt qu'un tissu particulier, puisqu'on ne l'indique pas, comme on le fait aux articles suivants. Ailleurs l'œuvre de Venise s'applique à une pièce d'orfèvrerie. Ne serait-ce pas alors un montage particulier des perles et des gemmes ou une application de l'orfèvrerie à l'étoffe, ainsi que je l'ai constaté sur une mitre du quatorzième siècle qui appartient à M. Spitover, à Rome, et sur d'anciens tableaux pour le siècle suivant ?

La seconde mitre (n° 8) est violette, couleur en opposition avec le symbolisme qui,

---

1 « Le goût des Syriens pour les étoffes rayées date de temps immémorial,il dure encore aujourd'hui.» (De Linas, *Souv. de l'expos. rétrosp. de Liège*, p. 118.)

« Item I tunica de panno serico virgato. » (*Inv. de la cathédrale d'Anagni*, fin du XIII^e siècle.)

« Item unum aurifrisium seu frontale pro dicto altari..... cum tribus listis a quolibet capite de panno lineo laborat. ad aves et vites de auro et serico nigro. Item aliud aurifrisium de opere antiquissino..... cum listis bambicinis »

« Item aliud pluviale de serico ad listas giallas et columbinas. Item aliud pluviale de serico giallo et rubeo lixtato cum pappagallis. Item aliud pluviale de opere grosso Veneto serico ad diversas listas. Item alia planeta de syndone violaceo, cum frisio de syndone viridi, virgato de rubeo ante et retro. Item alia cortina de panno serico blavo et in circuitu ad listas de syndone rubeo et giallo. Item dalmatica et tunicella de syndone violaceo, cum fimbriis et manicis de panno serico rubeo ad listas aureas.» (*Inv. de Saint-Pierre de Rome*, 1361).

« Item, un dossier de veluel royé..... et est eslongiez au deux bouz d'un drap d'or royé. » (*Inv. du Saint-Sépulcre de Paris*, 1379, n° 20).

« Item, VI autres (custodes) à barres transversaines. Item une chasuble parée de raies jaunes, de violet par manière de undes.—... raies larges de plusieurs couleurs. —Deux paremens raiés de raies par manière de undes. — Item une grant chasuble,... tunique et dalmatique bien anciennes, barrées de barres d'or et sont du don de l'abbé Gilledoin, premier abbé de cette église (1114-1155).» (Molinier, *Inv. de St-Victor de Paris*, XV^e siècle, pp. 276, 277, 279, 283).

« Unq ciel et dossier de soye palez de blanc et de 2 autres couleurs... 3 custodes palées de blanc et de vermeil.» (*Inv. de Guill. de Haynau*, 1419.)

« Item, alium pannum operatum, cum listis viridis, albis et rubeis » (*Inv. de l'arch. d'Aix*, 1443, n° 122).

« Una planeta rubea virgata, fracta.

« Item alius panniculus cum listis de auro. » (*Inv. de Saint-Pierre de Rome*, 1454.)

« Palium pontificale album cum listis aureis. Palium de sirico, cum listis aureis, quod solent uti pontifices quando celebrant. Palium de panno aureo ad listas aureas, virides et asurras, cum lista circumcirca de zennato rubeo. Palium de panno aureo albo, cum figuris aquilarum, cum duabus listis, una de zennato rubeo et alia de zennato gaillo circumcirca. Palium nigrum in medio, cum quatuor listis gaillis circumcirca. Palium de brochato rubeo cum rosis, cum quatuor listis, duabus gaillis et duabus paovenatiis » (*Inv. de Saint-Pierre de Rome*, 1489.)

2. Voir sur les amicts parés, « amitos paratos, » (1289) « amyt paré » (1380), « amict à parure » (1401), le *Glossaire archéologique*, pp. 29,83, et le *Bulletin monumental*, t. XLVI, p. 654.

« Item septem amictos, cum aurifrisiis de opere Cyprensi.» (*Inv. de Saint Pierre de Rome*, 1294.)

» Item, unus ammictus de cortina, cum aurifrisio ad perlas et ad aurum, laborat. ad compaxus. Item alius ammictus de panno lineo, cum aurifrisio de opere Romano, cum sex compaxibus de serico diversorum colorum, in quibus sunt medie ymagines diversorum sanctorum, arma et folia, cum seraliis de syrico diversorum colorum. Item alius ammictus de cortina, cum aurifrisio de opere Romano, cum tribus compaxibus, in quorum quolibet est quedam figura media unius sancti et alia folia, de serico. Item alius ammictus de cortina, cum aurifrisio de simplici opere laborato. Item alius ammictus, cum frisio stricto de opere Romano, cum septem figuris sanctorum in compaxibus suis. Item unum aurifrisium pro ammicto antiquum, laboratum ad perlas de opere Romano, cum septem figuris sanctorum, cum compaxibus de perlis et dyademis de perlis.» (*Inv. de Saint-Pierre de Rome*, 1361.)

« Item la garniture de troys aulbes et aulmitz de ostade perse. — Item la garniture de troys aulbes et aulmitz de ostade rouge. — Item en amictz parés, XXXII. — Item troys parements d'aulbes noirs, rouge et pers d'ostade et de boucassin blanc.» (*Inv. de St-Hilaire de Poitiers*, 1478.)

1. « Item, deux paremens sus champs vermeil à châtiauz et fleurs de lis par manière de losanges.» (*Molinier, Fragments d'un Inv. du trés. de l'abbaye de St-Victor de Paris*, XV^e siècle, p. 279.)

2. « Item una tobalea de opere theotonico...cum aurifrisio ad roccas et lilia ad aurum. — Item alia tobalea de opere theotonico... cum aurifrisio ad roccas et lilia ad aurum. » (*Inv. de la cath. d'Anagni, fin du XIII^e siècle. Rocca* est ici l'équivalent de *castellum* : voir ce mot dans Du Cange.

alors, se limitait au blanc: cependant j'ai vu, au trésor de Monza, une mitre du treizième siècle dont le fond est aussi violet. Des perles sont semées sur le tissu, qui est de *canuto*, mot ignoré de Ducange et auquel je substituerais volontiers *samito*, le samit étant alors très employé (1).

La troisième mitre (n° 9) est blanche avec bordure de perles de l'Inde ou bleues, car l'expression *indicis* a les deux sens.

Une croix d'argent, avec bâton de bois recouvert d'argent, ne peut être qu'une croix processionnelle (n° 10). Ce n'est donc pas la belle croix du trésor, qui forme reliquaire et est en cristal de roche.

Un reliquaire d'argent, avec pied et couvercle, a pour ornement des pierres précieuses, des perles et des émaux ; travail vénitien (n° 11), dont j'aurai à discuter la signification et préciser le mode en parlant des chandeliers qui existent encore.

Une coupe d'argent doré, avec pied et couvercle(2), surmontée d'une petite croix de même matière, qui sert à porter le corps de Notre-Seigneur (n° 12). Faut-il identifier la monstrance du trésor avec cette coupe? Je ne le pense pas, quoique M. de Farcy, d'après la photographie que je lui avais adressée, ait cru à un ciboire. Mon doute se fonde sur ce que la terminaison est faite, non pas en croix, mais en ange tenant une hostie, ce qui n'est pas la même chose. *Ad portandum* n'indique pas nécessairement un vase pour la procession, quoiqu'elle se soit faite, en effet, au moyen âge, avec des coupes. Voici, dans l'*Inventaire de la cathédrale de Laon*, en 1523, une mention plus précise, grâce au mot *infirmis : Vas insigne argenteum deauratum, quod vulgo* cupam *vocant. Super cujus operculum sunt crux et imago Crucifixi deaurate. Et in eo continetur pyxis argentea, in qua solent reponi sacre hostie deferende infirmis et super cooperculum ejus etiam argenteum est crux. Est autem ponderis circiter trium marcharum. Habet etiam thecam de corio* (Ed. Fleury, p. 45)(1).

Les livres donnés par Charles d'Anjou appartiennent à la liturgie parisienne : ils ont donc dû être écrits à Paris, sur les originaux de la Sainte-Chapelle. Ces livres sont: un missel (2), un évangéliaire, un épistolier qui ont disparu ; plus un missel noté ou graduel, suivant l'expression moderne. Les deux volumes correspondent à deux parties distinctes : le propre du temps et le propre des saints (n° 13).

Trois grands bréviaires, ou bréviaires de chœur, à placer sur des lutrins, un au milieu du chœur et les autres de chaque côté pour les stalles des chanoines (3). Ils sont notés et partagés en six volumes, ce qui correspond au partage des missels, également en deux sections. Deux de ces in-folio manquent du psautier (n° 14).

---

1. *La Cathédrale d'Anagni*, p. 89 et suiv. Voici quelques variantes, d'après les inventaires, qui n'orthographient pas toujours correctement :

« Pluviale rubeum de setani, cum friso inbrochato de auro. Planeta, diarmatica et tunicella de sitani rubeo. » *(Inv. de St-Pierre de Rome, 1436.)*

« Una cortina de zannato viridi. Item, certe reliquie sigillate in quodam zannato nigro.» *(Inv. de St-Pierre de Rome, 1454.)*

« Una tunicella..... cum fimbriis de samato viridi. Item una planeta de samato albo. » *(Inv. de St-Pierre de Rome, 1361.)*

« Pluviale de sammato nigro. » *(Ibidem, 1436.)*

« Una planeta rubea de sammato. Item alia planeta de sammato rubeo. Pluviale nigrum de sammato cotidianum. » *(Inv. de S. Pierre de Rome, 1454.)*

2. M. de Farcy, dans les *Mélanges de décorations religieuses*, p. 28, parle de « coupe couverte », mais n'en cite pas un seul exemple. Je donnerai ici celui de l'*Inventaire du trésor de l'abbaye de St-Victor de Paris* (XV^e siècle) : « Une grande coupe d'argent doré, couverte dessus et au sommet a un crucifix eslevé et sert de porter le cors Nostre Seigneur le jour du Saint Sacrement. » (Molinier, p. 286.)

1. « Une custode d'argent, avec une petite croix à ung crucifix par-dessus et, par dedans, ung goubelet aussi d'argent. Une couverture de la custode, dans laquelle le corps de notre Seigneur soule estre porté, laquelle couverture est de taffata roge.» (*Inv. de St-Jacques de Montauban*, 1542, n^os 26,29.)

2. « Un messel noté, couvert de cuir rouge, à tout son kalendrier..... à deux fremoilz d'argent. Item, un autre messel noté, couvert de cuir rouge..... Item, un autre messel de grosse lettre et de grosse note, noté, couvert de cuir rouge. » *(Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n^os 134, 135, 136.)

« Item, un demi messel, à tout son kalendrier, commençant au temps de l'Avent et est de bonne lettre et de grosse..... et est noté en aucuns lieux et est couvert de cuir rouge.» (n° 221.)

3. « Un demi brevière à l'usage de Paris, commençant en l'Avent, à tout un kalendrier et psautier noté et se commence par *Beatus vir.* » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris.* 1379, n° 220.)

« Item, un brevière en deux volumes, sans note, qui sont enchaînez dedans le cuer de ceste église. Item deux autres vies brevières enchaînés ou cuer dont l'un est noté de même note. Item, un autre demi brevière à l'usage de Paris. Item, un autre demi brevière, couvert de cuir rouge. » (*Ibid.*, n^os 158, 160, 161.)

Deux grands antiphonaires notés, en grosse lettre, ce qui les différencie des autres, en caractères plus fins (n° 15). Le partage en deux correspond au *temps* et aux *saints* ou mieux aux offices du jour et de la nuit (1).

Quatre graduels (2), trois grands et un petit (n° 16). Les graduels ne contenaient, comme l'indique le nom même, que les parties de la messe chantées au milieu du chœur, sur un lutrin spécial exhaussé de quelques degrés (3). Ces parties sont le graduel, *l'alleluia* et le trait. Ces deux derniers se chantaient, dans les liturgies françaises, avec solennité, par des chanoines chapés (4).

Un recueil de séquences ou prosaire (n° 17), car les séquences étaient alors très multipliées dans la liturgie.

Un épistolier (n° 18) pour le chant de l'épître, non plus par le sous-diacre, qui avait son livre spécial, enregistré au n° 14, mais par un clerc, aux jours ordinaires (1).

Un ordinaire simple, suivi du psautier (2) (n° 19) et deux ordinaires épiscopaux. L'ordinaire est un rituel (3). Son nom lui vient peut-être des règlements qu'il contient, mais aussi des titres respectifs de chaque chapitre en particulier : *Ordo baptismi parvulorum, ordo ministrandi sacramentum pœnitentiæ, ordo ministrandi sacramentum extremæ unctionis.* Il ne doit pas être confondu avec ce que nous nommons actuellement *ordo.* Philippe, évêque de Beauvais, inscrit en 1217 dans son testament : *Missale et ordinarium texta argento.* En 1555, à Londres, on disait : *ordinale... sive directorium sacerdotum.*

La quatrième partie du *Légendaire* (n° 21) ou légende des saints (4).

L'ordinaire épiscopal répond au pontifical. Le *Nécrologe de l'Église de Paris* mentionne le don fait par l'évêque Barthélemy (1224-1227) d'un ordinaire de ce genre : *Obiit Bartholomeus episc. Parisiensis, qui dedit nobis missale in 3 voluminibus et unum ordinarium episcopale.* Les

1. « Item IIIJ^or antifonari diuturni. — Item IIIJ^or antifonari diuturni inter bonos et malos. — Item tres antifonari nocturni. » (*Inv. de Monza*, 1275, n^os 82, 83, 84).

« Amalaire, prêtre de l'église de Metz, étant en 827 à Rome pour avoir l'antiphonier de cette Église, et n'ayant pu l'obtenir, vint le consulter à Corbie, où il avait appris que l'antiphonier romain avait été apporté par l'abbé Wala. Il était en quatre volumes, dont trois contenaient l'office du jour. *Amal., De ord. Antiph.* prolog. » (*Anal. jur. pontif.*, t. XXII, col. 151.)

« Item un antiphonier noté. Item un autre antiphonier noté. » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n^os 143, 144.)

Dans les Archives du château de Jarzé, au diocèse d'Angers, j'ai trouvé ce document qui renseigne sur le prix de revient d'un antiphonaire au XVI^e siècle : « Antiphonie, XV cayhiers qui cousteront à escripre, à noter, enluminer, à relier, le tout selon l'usaige de l'esglise d'Angiers. XXXII^s, VI^d chascun cahier, qui est en tout XXII^l, VII^s VI^d. — Item, il y a LXII cayhiers parfaiz d'escripture... chascun XVI^s, III^d, qui est en tout XLVIII^l, X^s. — Item l'escripture des dits LXII cayhiers, XXX vell., LII^l, X^s »

2. Item, un greel, noté, à tout son kalendrier, qui se commence *Ad te levavi* et se fenist *sanguis Domini, alleluya.* Item un grand greel, de grosse lettre et de grosse note, qui se commence *Ad te levavi* et se finist *Vitam venturi sæculi Amen. Explicit.* » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n^os 142, 165.)

« Item un petit gréel, où il a plusieurs proses, kyries et introites. Item, un grand gréel, de grosse lettre et de grosse note, qui se commence *Ad te levavi* et fenist *Venturi sæculi Amen. Explicit...* Item, un petit gréel, couvert de cuir blanc, qui se commence *Felix namque* et se fenist *Animas vestras.* » (*Ibid.*, n^os 159, 165, 167, 174.)

3. Philippe de Thaun, au XIII^e siècle, énumérait ainsi les livres d'église dans son *Livre des créatures :*

«..... li Salters
E li Antefiners,
Baptisterie, Grohels,
Hymners et li Messels
Tropers et Leçuners. »

4. Lors de la translation de saint Magloire, en 1315, l'évêque de Laon célébra la messe; l'abbé de Saint-Germain des Près et l'abbé de Sainte-Geneviève « tinrent chœur et l'*Alleluia* fut chanté par l'abbé de Saint-Denis et l'évêque de Sagonne. » Un poète contemporain dit à ce propos :

« L'*Alleluia* moult hautement
Et bien et mesurément. »

« Les deux plus anciennes dignitéz vont à la sacristie prendre des chappes et de là au jubé pour y chanter l'*Alleluia* sur le pulpitre du côté de l'Évangile. » (*Cérém. de l'Église d'Angers*, 1731, p. 142.) M. le conseiller Gaillard de la Dionnerie, à Poitiers, possède un manuscrit in-4°, rouge et noir, à l'usage de la cathédrale d'Angers (XVII^e siècle), qui contient exclusivement les *alleluia* et *traits* que chantaient les chanoines chapés.

1. « Item, un épistolier de grosse lettre. Item, un évangiléstier de grosse lettre de mesmes l'épistolier. » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n^os 137, 138.)

2. « Item, un psautier férial, notté de grosse lettre. Item, un psautier férial de grosse lettre. Item, un autre psautier férial de bonne lettre. » (*Inv. du Saint-Sépulcre de Paris*, 1379, n^os 145, 146, 147.)

3. « Item, un ordinaire à l'usage de Paris, où est *l'anno*, qui se commence *Ordo servicii;* et y sont les commencemens des anthaines, des introites, des kyries, des glorias, des respons et des aleluyas, tout noté,... et est couvert de cuir blanc. » (*Inv. du St-Sépulcre de Paris*, 1379, n° 139.) Dans ces conditions, ce livre liturgique, qui ouvre par un calendrier et une suite de rubriques, contient surtout les intonations que doit faire le chantre : ce serait alors le *liber cantoris* ou *Tonarius.*

4. « Item, un légendier de grosse lettre, à tout un kalendrier à l'usage de Chartres, qui se commence *Passionem sancti Andrée* et se fenist *Miserere nostri* et est couvert de cuir blanc. » (*Inv. du Saint Sépulcre de Paris*, 1379, n° 140.)

titres de ce livre sont identiques à ceux du rituel : *Ordo ad celebrandum synodum, ordo suspensionis, ordo excommunicandi et absolvendi, ordo ad visitandas parochias, etc.*

Un anneau pontifical, avec camée au chaton et une bordure de petites émeraudes. Le camée représentait un buste et la pratique invariable du moyen âge laisse entendre qu'il était antique. Je citerai quelques textes pour montrer que l'étiquette actuelle est conforme à la tradition pour le décor des anneaux épiscopaux.

Bernhard, évêque de Hildesheim de 1130 à 1153, légua « anulos duos pontificales suo nomine inscriptos, unum topazio, aliisque gemmis cum margaritis circumpositum, alterum quadrangulum jacincto optimo radiantem. » (Pertz, IX, 856.)

« Unum magnum annulum, rotundum et gemmatum, in cujus medio ponitur saphirus remissi coloris et in circuitu ejus quatuor margaritæ et quatuor granatæ. » (*Monastic. Anglican.*, t. II, p. 219.)

« Unum annulum aureum, habentem in medio gemmam oblongam quæ rubibalois dicitur et in circuitu ejus alias plures gemmas.» (*Mon. Anglic.*, t. II, p. 221.)

« Item annulus aureus cum topazio, circumdato lapidibus pretiosis. Item duo annuli aurei cum lapidibus pretiosis qui dicuntur rubis, circumdatis parvis gemmis.» (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1255.) — « Item septem annuli magni valoris et lapidibus ornati. » (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1286.)

« Annulum aureum cum saphyro magno et karola in circuitu 7 lapidum et 8 perlarum et octavus lapis cum capsa argentea abrupta ab annulo. » (*Inv. de Saint-Paul de Londres*, 1295.)

« 3 anneaulx pontificaulx, c'est assavoir ungoù il y a ung camahieu au milieu, 12 perles, 2 saphirs et y fault 2 esmerauldes; et ou second a un camahieu à une teste ou mylieu, et est ouvré à jour, garny de menue pierrerie ; et le tiers est d'un gros saphir trouble, environné de petites turcoises et de petits grenaz. » (*Inv. de Charles V*, 1380, n° 1053.)

« VIII annuli in uno panno serico crocei coloris... Alius est de auro seminatus minute de lapidibus et perlis, in quo est quidam ballay longus, tandem ad formam rotundam... Quartus est de auro ad pulchram lapidem magnam, terminatus circumquaque quatuor saphiris, VIII perlis et quatuor ballay. Duo alii annuli, quilibet cum uno magno ballay in factione de lozange, seminati minute de lapidibus et perlis. » (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1421.)

« Anulus pontificalis de auro, cum lapide zaphireo in medio, cum perlis per circuitum. Unus anulus pontificalis, cum cambeo in medio, cum quatuor perlis et tribus lapidibus. Unus anulus pontificalis pro episcopo, de argento, cum lapidibus. » (*Inv. de St-Pierre de Rome*, 1436.)

« Unus anulus pontificalis, cum uno zaffiro grosso, cum perlis et lapillis, prefati domini de Ursinis. Alius anulus pontificalis cum lapidibus et sex perlis parvis. » (*Inv. de St-Pierre de Rome*, 1454.)

Anulus pontificalis, in medio cujus est zaffirus valde pulcher, sunt 4 rubini et 4 perle magne rotonde. » (*Inv. du palais de St-Marc, à Rome*, 1457.)

« Unus magnus annulus pontificalis, cum lapide vocato emered in medio et in circumferentiis suis quatuor rubeæ et 4 magnæ margaritæ... Item unus annulus pontificalis, cum una le perledz in medio et parvis lapidibus pretiosis et le perles in circumferentiis. Item unus annulus pontificalis, cum magno saphyro et duodecim le perles. » (*Inv. de la cath. d'York*, 1518.)

« Un ancien anneau pontifical, garni de quatre rubis spinelles, un saphir d'Orient, quatre perles rondes.» (Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*, p. 54.) — « Ung anneau d'or pontifical, sur lequel y a un gros fermail garny de balays, c'est assavoir deux gros et deux moyens et d'un gros saphir au milieu et de quatre grosses perles rondes orientales.» (*Inv. de la Sainte-Chapelle*, 1573, n° 54).

« En 1578, Leonardo Cristiani fit un anneau d'or où un diamant était entouré de six rubis.» (Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, t. I, p. 326.)

Deux grands chandeliers de cristal, monté en argent, façon de Venise (n° 29). C'est un des objets les plus précieux du trésor.

## XX. La Croix de Charles d'Anjou.

La vraie croix de Saint-Nicolas de Bari, qui provient, dit-on, de la Sainte-Chapelle de Paris, est une des plus considérables qui existent dans le monde chrétien. Aussi je m'étonne qu'elle ait échappé aux patientes investigations de M. Rohault de Fleury, qui ne l'a pas signalée dans son docte *Mémoire sur les instruments de la Passion.* Voici ses dimensions : longueur : $0^{m},185$ ; largeur : $0^{m},015$ ; largeur de la première traverse : $0^{m},04$ ; largeur de la seconde : $0,085^{m}$.

Son origine n'est pas douteuse, la forme elle-même l'indique. Toutes les croix byzantines se reconnaissent, en effet, à leur double croisillon(1). Si celle-ci n'a pas été rapportée directement d'Orient par les croisés, elle a pu entrer dans le lot de reliques acheté par saint Louis à l'empereur de Constantinople et ainsi arriver à la chapelle du palais. Son authenticité est de plus affirmée par un fragment de son étui primitif. A Byzance, elle était enveloppée d'une feuille d'argent qui en épousait exactement toutes les formes et que l'on conserva à Bari, quand on adapta la vraie croix à un reliquaire de plus riche aspect (2). Je n'ai retrouvé qu'un côté de cette lame ; encore une partie était-elle retournée à l'envers. J'ai obtenu sans peine du chapitre qu'elle fût remise dans son état primitif, de manière à pouvoir lire sans interruption l'inscription grecque qui couvre la tige et les deux croisillons.

Cette inscription mutilée avait été ainsi traduite et complétée à Bari : *O legno divino, dove fu affisso* GESU CRISTO, *da salute a me, che ti ascondo per molto tempo in questo riposto di materia resplendente di vero argento e di gemme.* Je traduis littéralement sur l'italien : « O bois divin, où fut attaché JÉSUS-CHRIST, donne le salut à moi qui te renferme pour longtemps dans cette enveloppe de matière resplendissante, de pur argent et de gemmes. »

Je ne suis pas assez versé en grec épigraphique pour pouvoir contrôler cette lecture qui, d'ailleurs, présente un sens complet ; mais j'ai tenu à m'aider des lumières d'un archéologue très compétent, le Révérend Père Cozza, abbé basilien de Grotta Ferrata, le savant éditeur de la Bible grecque du Vatican. Or voici ce qu'il m'a répondu : « L'inscription est, comme on en rencontre d'analogues ailleurs, en vers iambiques de six pieds. L'un d'eux se lit ainsi : Θεοῦ με σώσει ἅμα κὶα θεῖον ξυλον, qui se traduit en latin : *Dei me serva una et divinum lignum.* Nous avons encore la finale d'un autre vers : ἀργύρου καὶ μαργαριτ... ou *argento et margaritis.* Le reste n'est pas intelligible. »

Mgr Stefanopoli, évêque grec en résidence à Rome, ne put tirer que quelques mots, sans suite, de ce texte qu'il importe de reproduire ici tel quel, dans le but de le livrer à la sagacité des archéologues qui se sentiraient le courage de l'interpréter.

La première traverse est au niveau de la cinquième ligne, à partir du haut :

C'IV̄ΛNC — V'PY'ΠΠΟN̄

La seconde traverse s'aligne avec la dix-huitième lettre de la tige :

ΠΠCTΩCA'PΓV'POY — K'AVMAPΓA

Enfin la tige elle-même, dont les caractères sont gravés verticalement, comprend les lettres suivantes :

Θ V̄ M E C Ω'X O I A M'A K A I Θ E'I O H Z°
V̄ΛOH. ΗC'GNO,H,

Donc, d'après l'inscription, l'étui de la vraie croix était en argent rehaussé de perles. Les perles ont disparu, le métal seul est resté.

Ce procédé d'ornementation a des similaires. L'abbaye de Grandmont possédait une vraie croix, enfermée ainsi entre « deux

1. La vraie croix donnée par saint Louis aux dominicains de Liège est renfermée dans une croix à double traverse, quoique la relique ne soit qu'à un croisillon (c'est le contraire à Bari, où la relique est double et la croix simple,) en argent doré et gemmé, avec fleurs de lis aux extrémités. Voir la belle planche qui la reproduit dans la brochure de M. Jules Helbig, *Reliques et Reliquaires*, pl. I.

Consulter sur les croix byzantines mon mémoire : *La croix à double croisillon*, Montauban, 1882, pp. 3-23.

2. La vraie croix que reçut en 1208 la ville d'Alexandrie était également recouverte d'argent : « Crucem unam cum caxa una in qua erat, que caxa erat a lateribus et desuper argenti undique cooperta, cum pallio uno roxato. In qua cruce erat, quasi in medio, alia crux parva posita cum argento et firmata, in quo erant quatuor perle apposite. Et quod illa parva crux erat de lignamine crucis, quam crucem ipse Dominus Opicio dicebat se detulisse a civitate Constantinopolitana, ubi eam lucratus fuerat, quando illa civitas fuerat capta. » Riant, *La Charte du mais*, p. 12.)

plaques d'argent doré, jointes et adossées l'une à l'autre..... Sur la partie postérieure se déroulait une inscription en vers grecs occupant toute la surface du métal..... Le reliquaire était protégé par un étui d'argent doré..... La base était ornée de saphirs, de rubis et d'autres pierreries..... L'inscription en langue grecque constatait que cette croix avait appartenu aux empereurs de Constantinople (1) ». Elle chantait aussi les louanges de l'arbre de la croix.

Une autre vraie croix, dont le reliquaire ne date que du quatorzième siècle, porte cette inscription dont je ne donne que le début : « Le bois inestimable de la croix, attachée, comme en Gabatha, dans ce lieu doré qui est parsemé de pierres non médiocres, a fait pour moi ce paradis, qui, attaché sur ma poitrine..... (2). »

La croix dite de la princesse palatine, à Paris, est considérée comme ayant appartenu à l'empereur Manuel Comnène, parce qu'on voit ce nom gravé sur le grand croisillon (3).

La vraie croix de la Sainte-Chapelle, achetée par saint Louis à l'empereur Baudouin II, avait, à son pied, la représentation de sainte Hélène et de son fils Constantin, désignés par des inscriptions grecques. L'étui était de style byzantin (4).

Charles II d'Anjou, qui donna à Saint-Nicolas de Bari la croix qu'il avait reçue probablement de saint Louis, l'enchâssa dans un reliquaire digne d'elle.

La croix mesure en hauteur $1^{m},08$ et $0^{m},56$ à la traverse (5). Le pied, en cuivre doré, carré et mouluré, porte, au milieu, les armes du royal donateur. La tige s'y implante: un peu avant de toucher à la croix, elle se développe en un nœud qui permet de la saisir plus facilement. Ce nœud est décoré de six médaillons circulaires et saillants. La croix elle-même, en argent doré, est plus ornée que le pied, afin d'établir un contraste, motivé par la présence de la relique en cet endroit. Les extrémités sont découpées en fleurs de lis, à lobes aigus, qui s'appuient sur des trèfles arrondis, lesquels forment comme *l'arrachement* de la plante. Les trois branches du lis sont gemmées et, au milieu, s'arrondit un médaillon dans lequel on distingue un écusson en losange, marqué aux armes de la maison d'Anjou. Un écusson semblable, mais plus petit, se répète au milieu du trèfle, dont les pétales sont également gemmés. Tous ces écussons sont en émail champlevé et présentent un semis de fleurs de lis d'or sans nombre sur champ d'azur, avec le lambel en chef, pour préciser la branche cadette (1).

A la pointe du bas, l'écusson royal est remplacé par un émail byzantin cloisonné

1. *Mém. de la Soc. des Ant. de l'Ouest*, 1842, pp. 148-149.
2. *Annal. arch.*, t. II, p. 283.
3. *Ibid.*, t. V, p. 326.
4. *Ibid.*, p. 327.
5. Les chandeliers semblent faits pour assortir à la croix ; cependant elle n'est pas, comme eux, en cristal. Les croix de cristal sont pourtant fréquemment enregistrées dans les inventaires.

« Duas cruces de argento, unam de dyaspro et unam de cristallo. » (*Inv. de Saint-Pierre de Rome, 1294*).

« Item, duas cruces de cristallo sine pedibus. » (*Inv. de Boniface VIII*, 1295, numéro 438.)

« Item, une autre croix de cristal, enveloppée d'argent, où il a du fust de la vraite croix, à tout un pié d'argent doré et esmaillié. Item, une autre petite croix de cristal, enveloppée d'argent, où il a de la vraite croix à tout le pié et à iij piés et ou fons a cristal et est la hente dorée et esmailliée » (*Inventaire du Saint-Sépulcre de Paris*, 1379, numéros 73, 74.)

« Alia crux de cristallo albo totaliter, cum fusto ferreo per totum. — Alia crux de cristallo, ornata de argento, deaurata, cum crucifixo in medio » (*Inventaire de Saint-Pierre de Rome*, 1436).

« Crux de cristallo, cum cruce virdi in medio, cum pede de argento. Crux de cristallo rotunda, in qua est ferrum intus. Crux de cristallo, cum crucifixo in medio, smaldata. » (*Inventaire de Saint-Pierre de Rome*, 1454).

« Crux cristallina, ligata cum argento deaurato, ab una parte cum figura crucifixi, beate Marie Virginis et sancti Johannis evangeliste ; ab alia parte, figura beate virginis defuncte cum apostolis circumcirca. — Crux cristallina, ligata cum argento deaurato, in medio cruce de lapide smaragdino cum quatuordecim perlis parvis et ab alia parte facies Veronicæ. » (*Inventaire de Saint-Pierre de Rome*, 1489).

1. Le commandeur de Crollalanza écrit dans le *Giornale Araldico*, t. X, p. 158 : « Quelque soit le nombre des fleurs de lis usitées par les Geremei (famille qui de Bologne passa à Bénévent et dans les Deux-Siciles), ou neuf selon Canetoli ou sept selon Ciacconio, il est certain qu'elles furent d'or sur champ d'azur, non autrement que dans les armes des rois de France et en particulier de Charles d'Anjou, qui, devenu roi de Naples par concession du S. Siège, après avoir abattu la puissance des Gibelins dans la maison impériale, devint en même temps le grand protecteur du Guelfisme italien et fut toujours en particulière amitié avec la cité de Bologne, centre de ce parti, au dire de Saint-Priest (*Histoire de la conquête de Naples*, t. II, p. 167), qui y était dirigé par Geremei. Giannini (*L'arte del blasone*, p. 95, art. *Guelfi*) nous apprend que les contresceaux ordinaires des Guelfes furent des fleurs de lis et le lambel en chef ou dans les pièces de l'écusson. Les fleurs de lis que les Geremei ont arborées dans leur écusson sont le symbole du Guelfisme, dont ils furent toujours à Bologne les promoteurs. »

qui figure saint André (1); l'apôtre est nommé par une inscription grecque. Ce curieux médaillon est un débris de l'ancien reliquaire et peut remonter aisément au huitième ou neuvième siècle. Je n'en veux pas d'autre preuve que la magnifique croix d'Oignies, gravée dans les *Annales archéologiques*, tome V, et qui est décorée d'anges et d'apôtres, dans des médaillons émaillés.

La relique est scellée au centre de la croix. Quatre cabochons cantonnent sa traverse principale. Le croisillon supérieur, qui, chez les Byzantins, exprime le titre de la croix du Sauveur, a nécessité l'élargissement, très peu sensible du reste, de la tige de la croix, qui est plate dans toute sa hauteur.

La tradition veut que la relique et le reliquaire soient un don de Charles II d'Anjou. Pour le morceau de la vraie croix, jusqu'à preuve contraire, on serait téméraire de s'inscrire contre. On le serait encore plus si, reniant les données archéologiques, on refusait de croire à l'évidence du style, du procédé d'exécution et des armes qui authentiquent à tout jamais cette pièce d'orfèvrerie vraiment remarquable, qui peut fournir un bon modèle de croix aux artistes contemporains.

J'ai plus d'une raison pour affirmer que cette œuvre élégante sort d'un atelier ou des mains d'un artiste français. Dans notre pays nous lui trouverons des similaires : qu'il me suffise de citer une croix qu'a publiée la Société archéologique de Châlon-sur-Saône et une autre que j'ai déposée au musée archéologique du diocèse d'Angers. Toutes les deux datent de la fin du treizième siècle, ou du commencement du quatorzième. En Italie, je n'en ai point rencontré de ce genre et la croix stationnale de Saint-Jean de Latran, qui est du treizième siècle avancé, n'a aucun rapport de style avec la croix de Bari. J'en conclus à une origine étrangère ou à l'influence française en Sicile : la nouvelle cour a dû amener à sa suite des artistes de toute sorte.

Ici, le style, envisagé seul, assigne à cette croix, pour date positive, les dernières années du treizième siècle, lors même que la tradition ne la considérerait pas comme don personnel du roi Charles II, et qu'elle ne soit pas enregistrée dans son inventaire.

1. Des applications analogues se retrouvent ailleurs. A Tournai, à la châsse de la Vierge, Marie porte « sur sa poitrine le même émail translucide qui nous avait frappé sur la croix mérovingienne ». (*Congr. arch. de France*, session à Arras, p. 448.) A la partie antérieure de la célèbre croix de l'abbaye de Clairmarais, qui date du XIIIe siècle et est conservée à l'ancienne cathédrale de St-Omer, on remarque un de ces petits émaux byzantins, alors fort répandus dans le commerce. » (*Ibid.*, p. 118.)

Le reliquaire de la Ste Épine, à Dresde, qui date du XIIIe siècle, contient, au-dessous de la croix, « un croissant décoré d'émaux cloisonnés verts, d'une délicatesse extrême et dont les losanges sont relevées par des points blancs et rouges ; travail qui se retrouve sur le revers comme sur l'avers du croissant, dont les extrémités sont finement nuancées de vert turquoise clair et de rouge..... Le croissant sur lequel pose la croix, par sa forme aussi bien que par la nature du travail, paraît de provenance orientale. C'est sans doute un trophée rapporté de Terre-Sainte, que l'on aura utilisé pour enrichir le reliquaire. (Helbig, *Les reliq. et reliquair. donnés par S. Louis aux dominicains de Liège*, pp. 25, 27.)

## XXI. La sainte Éponge.

« L'ÉPONGE qui fut présentée à Jésus-Christ mourant, a été regardée de tous les fidèles comme un des instruments de la passion du Sauveur et, en cette qualité, comme un objet digne de la vénération des fidèles. Elle avait été conservée plusieurs siècles dans l'église du Saint-Sépulcre à Jérusalem, mais cette ville ayant été prise et pillée par les Perses l'an 614, cette précieuse relique fut portée à Constantinople le 14 du mois de septembre de la même année. Une partie fut depuis envoyée à Rome et déposée dans l'église de Saint-Jean de Latran, où on la montre encore aujourd'hui, et l'autre partie ayant été engagée aux Vénitiens avec la sainte Couronne, fut rapportée à Saint-Denis par saint Louis et mise avec les autres reliques dans la Sainte-Chapelle (1). »

Le morceau le plus considérable de l'éponge est encore à Saint-Jean de Latran : j'en ai signalé des fragments dans d'autres églises de Rome, à Sainte-Marie-Majeure, Saint-Marc, Sainte-Marie au Transtévère et Saint-Sylvestre *in Capite* (2). Il en existe

1. Croiset, *Exerc. de piété*, t. XVIII, p. 297.
2. *Ann. liturgiq. à Rome*, 2e édit., pp. 201, 287.

deux dans le trésor d'Aix-la-Chapelle (1) et deux aussi à Monza (2).

Le morceau vénéré à Bari provient indubitablement de la Sainte-Chapelle de Paris, par l'entremise de Charles d'Anjou, qui peut aussi avoir donné la partie supérieure du reliquaire, que j'ai inscrite dans mes notes au quatorzième siècle, tandis que le pied doit être retardé jusqu'au quinzième.

Le pied, en cuivre repoussé, se compose d'une base à lobes arrondis alternativement saillants et rentrants, d'une tige coupée par un nœud à six pans et d'une collerette gothique retombant en manière de dôme.

La custode d'argent est très simple : elle forme un rectangle, dont la baie centrale a son tympan rempli en partie par une fleur de lis renversée, et est accostée aux écoinçons de deux petites roses. La frise moulurée supporte une coupole imbriquée, sur laquelle est plantée une croix plate.

Peut-être, dans le principe, n'y eut-il que la boîte seule, sans pied : elle devait alors être posée sur un soubassement rectangulaire. Le trésor d'Aix-la-Chapelle autorise, par un similaire, semblable restitution.

## XXII. La dent de sainte Madeleine.

Le corps de sainte Madeleine, conservé à la Sainte-Baume, en Provence, fut l'objet de trois récognitions, qui affirmèrent son identité et authenticité, dans les années 710, 1279 et 1280. A la seconde de ces dates, on trouva, dans le sarcophage de marbre où reposait l'illustre pénitente, une inscription écrite sur parchemin, de la grandeur de la main, et enfermée dans un morceau de liège pour la préserver de l'humidité. Une seconde ouverture du tombeau ayant été faite par le prince Charles de Salerne, en présence de prélats et d'une foule de personnages considérables, au mois de mai suivant, en 1280, on aperçut parmi les reliques un globe de cire auquel on n'avait pas fait attention : ce globe, que l'on rompit, contenait une tablette de bois enduite de cire et portant une deuxième inscription : *Hic requiescit corpus Mariæ Magdalenæ* (1).

Voilà par quelle voie la dent vénérée à Saint-Nicolas dut venir à Bari : on a donc raison de la considérer comme un présent de Charles II. Le reliquaire n'offre, par lui-même, qu'un intérêt secondaire, car il ne remonte pas au delà du dix-septième siècle, mais la capsule qui renferme la relique, a une haute valeur archéologique. Cette capsule a la forme d'une boule : elle est en cristal de roche, sur lequel sont gravés des rinceaux. Peut-être pourrait-on l'attribuer au septième ou huitième siècle.

Le cristal avait l'avantage de montrer la relique, quoiqu'elle ne fût pas à nu, comme de nos jours, mais enveloppée dans un morceau de soie. En 1205, Nivelon de Chérizy, évêque de Soissons, donna à Saint-Étienne de Châlons *cubitum ipsius gloriosi primi martiris*, enfermé dans un vase de cristal : *Super altare cum vase crystallino publice ac solemniter obtulimus.* (*Exuv. sacr. Constantinop.*, II, 66.) En 1218, à Saint-Alban de Namur, furent donnés *sanguis Domini et capilli ejus in vasis cristallinis.* (*Ibid.*, 107.) A Corbie, d'après l'inventaire de Robert de Clari, *in texto cristallino, crux magna de ligno Domini..... In vase cristallino, pannus lineus unctus sanguine Domini.... Vas cristalli perse, habens de spinis corone Domini..... In ampulla magna cristalli, de camisia beate Marie Virginis..... In vase cristalli, dens sancti Nicholai et de capillis ejus.* (*Ibid.*, 198, 199.)

Nous trouvons parmi les dons de Charles d'Anjou à Saint-Maximin (Var), plusieurs boules de cristal avec ou sans reliques : *Item, unum pomum ex lapide cristallino, ad modum pile. — Item aliud parvum reliquiare, ex argento deaurato,..... in quo conservantur reliquie sancti Sebastiani, in quadam bussula cristalli. — Item quedam bucilla ex cristallo, munita argento deaurato; infra quam est quoddam scriptum, in circuitu cujusdam suveris, in pargameno, in quo est scriptum: Requiescit hic corpus Marie Mag-*

1. *Le Trésor du dôme d'Aix-la-Chapelle*, p. 40.
2. *Bullet. monument.*, t. XLVIII, p. 197. « De spongia ori ejus (Christi) oblata et de arundine in qua fuit circumligata. » *Inv. de Charroux*, 769.

1. Rohault de Fleury, *L'Évangile*, t. I, p. 224. — Faillon, *Monum. de l'apost. de sainte Madeleine*, t. I, pp. 693, 802, 875. — Bollandist., *Acta SS.*, t. V jul., p. 215. — *Rev. des Soc. sav.*, 7e sér., t. VI, p. 117.

*dalenes.—Quedam custodia argentea deaurata, cum diversis ymaginibus,tam a parte inferiori quam superiori ; infra quam conservatur sancta ampulla, in qua existit de terra madefacta ex sanguine Xpi, quæ est cristallo.* (*Revue des Sociétés savantes*, 4e sér., t. V, pp. 292, 296, 298, 301.)

Saint Louis, en 1267,reçut de l'abbaye de Vézelay trois dents de sainte Madeleine, qui furent enchâssées dans des vases d'or gemmé : *Genam ipsius, una cum tribus dentibus..... in vasculis aureis, variis lapidibus pretiosis ornatis..... Genam vero in alio vasculo quod ab angelo argenteo deaurato inter manus tenetur.* (*Exuv. sac. Const.*, II, 154.)

La cathédrale d'Angers possédait aussi une dent de sainte Madeleine, comme le constatent les anciens inventaires : *Dens beatæ Mariæ Magdalenæ in ampulla cristallina cum pede et coopertorio argenteis.* (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1255.)

« Bras de la Madeleine,quinzième siècle, seconde moitié. Il était entièrement en vermeil, sans bois, orné de quelques pierreries. C'était un don du roi René. Entre le pouce et l'index était une petite boîte, renfermant une dent de sainte Madeleine avec un petit vitrail autour duquel on lisait : *Hic est dens beatæ Magdalenæ*, et sur une autre partie, on voyait les reliques du bras avec cette inscription, gravée tout autour : *Hic est de ossibus brachii B. M. Magdalenæ.* » (De Farcy, l'*Ancien trésor de la cath. d'Angers*, apud *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXI, p. 360.)

Un inventaire manuscrit, qui ne paraît pas remonter au-delà du dix-huitième siècle et qui a été publié en partie par M. Godard-Faultrier, porte à l'article XX la mention suivante : « Un reliquaire d'argent, en forme de bras, tenant de la main une petite boîte d'argent, dans laquelle sont des reliques de sainte Madeleine, avec ces inscriptions : *Hic est dens beatæ Mariæ Magdalenæ* et *Hic est de ossibus brachii beatæ Mariæ Magdalenæ.*»

Les Bollandistes signalent plusieurs autres dents en Belgique : *In monte sancto Andechs visuntur ejusdem dens molaris, item de mandibula et pars cinguli..... Cœnobium Olivense juxta Binchium in Hannonia dentem possidere dicitur* (pag. 388)..... *Lego alibi,Leodii ad S. Jacobi monstrari maxillam cum uno dente, quas reliquias dederit Philippus, filius regis Majoricarum.* » *Acta* (*SS.*, t. V jul., pp. 222, 223.)

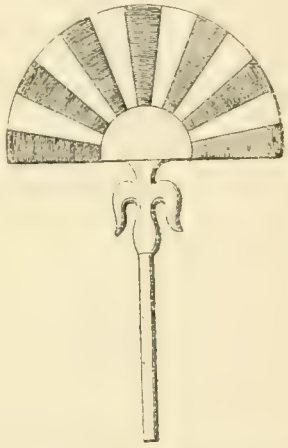
La troisième année du pontificat de Clément IV (1268), son légat le cardinal Simon, du titre de Sainte-Cécile, délivrait un authentique en ces termes, à l'abbaye de Vézelay : *Os brachii B. Mariæ Magdalenæ collocatum in vasculo aureo, ad modum brachii facto, ornato decem et octo rubinis, quorum plures sunt optimi et reliqui sunt balas, et viginti et novem smaragdis, tredecim saphiris orientalibus et triginta duabus margaritis grossis;partem etiam ligni veræ crucis et pannorum infantiæ Salvatoris, ac purpuræ in qua fuit illusus, nec non baltei quo præcinctus extitit cum lavit pedes discipulorum, et duas spinas de vera corona, qua in sua passione exstitit coronatus, in manu ipsius brachii situatas ; genam quoque ipsius sanctæ cum tribus dentibus repositam in quodam vasculo argenteo deaurato, quod angelus deauratus, ornatus quatuor rubinis balas et totidem saphiris et octo smaragdis, tenet in manibus.* » (*Ibid.*, p. 211.) Ce texte a été reproduit par le comte Riant dans le tome II des *Exuviæ* p. 156.

X. Barbier de Montault,

*Prélat de la Maison de Sa Sainteté.*

# Les Disques crucifères, le Flabellum et l'Umbella. — Suite.

LES régions exposées aux ardeurs du soleil sont l'*habitat* favori des petits insectes à deux ailes, que nous appelons mouches. Déjà très incommodes dans le Nord, ces animalcules, dans le Sud, deviennent un véritable fléau ; l'ennui qu'en éprouvent les populations de la France méditerranéenne donne à peine l'idée des tortures qu'ils infligent aux contrées moins distantes du tropique. Pourtant lorsqu'on a vu, en Languedoc ou en Provence, une noire pelote de diptères absorber instantanément un gros morceau de sucre, on arrive à comprendre les terribles effets des troisième et quatrième plaies d'Égypte. Est-il un sort plus cruel que de se voir en butte aux attaques d'innombrables légions volantes, piquantes, bourdonnantes, souillant d'ordures tout ce qui subit leur abominable contact ? Impuissant à détruire le mal, l'homme dut chercher de bonne heure un moyen de le combattre. En outre, la température des climats brûlants exige une agitation continuelle de l'air, si l'on tient à se procurer quelque fraîcheur. L'invention d'un meuble, qui remplissait le double but de chasser les insectes importuns et de modérer la chaleur, remonte donc à une haute antiquité. Les monuments des bords du Nil nous offrent l'image des Pharaons escortés de serviteurs chargés de les ventiler et d'écarter les insectes au moyen d'ustensiles *ad hoc*. Ces ustensiles, dont le nom est *neft* ou *seri*, ont diverses formes ; mais ils sont généralement polychromes et toujours adaptés à une longue hampe. Tantôt une seule plume d'autruche ; tantôt une disposition en demi-cercle ; tantôt une large feuille de nénuphar aux nervures accusées ; tantôt enfin, l'imitation d'un panache de Cypéracées dont la queue du vautour semble avoir fourni les éléments (1).



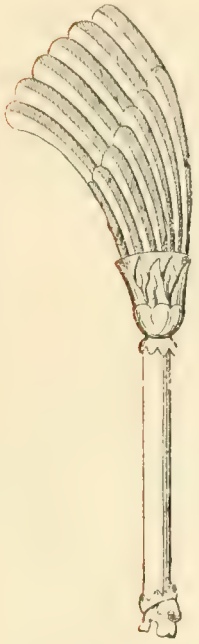
Éventail égyptien. (D'après Rossellini.)

Le même cas se retrouve en Assyrie. Derrière les effigies royales, en marche ou à table, on voit des eunuques agitant le chasse-mouche ; l'ustensile, en plumes de rapace, est muni d'un manche court — métal ou ivoire, peut-être les deux — s'épanouissant en porte-aigrette, et terminé par une tête de félide quelquefois issant d'une boule (2). Devenus maîtres du vaste empire compris entre l'Euphrate et le Tigre, les souverains perses, habiles politiques, s'assimilèrent les mœurs et l'étiquette du peuple vaincu : le chasse-mouche ne fut pas oublié. Également emprunté à l'appendice caudal des Vulturidés, ce meuble, chez les Achéménides, incombe à un officier barbu qui suit le monarque. Ici le manche semble être entièrement métallique ; annelé

1. Voy. J. Rossellini, *Monumenti dell' Egitto*, t. I, pl. XVI, 4 ; CVI, CXXIV ; t. II, pl. LXXX, 8. Hermann Weiss, *Kostumkunde*, t. I, p. 51, fig. 37, *a*, *b*, *c*, *d*.

2. Botta, *Monument de Ninive*, pl. XIII, LXXVI, XCVII, CV. Layard, *Nineveh*. Fr. Kaulen, *Assyrien und Babylonien*, p. 52, fig. L. Fehr, *Les ruines de Ninive*, pl. à la p. 181.

ou pommeté, il s'évase au sommet et finit en poire. A l'époque sassanide, le chasse-



Chasse-mouche assyrien.
(D'après Botta.)

Chasse-mouche perse,
(D'après Flandin et Coste.)

mouche, toujours en plumes, affecta des dimensions un peu moindres (1).

Les Juifs ont-ils connu l'emploi de l'éventail ? Du moins, la Vulgate traduit par *Ventilabrum* un mot de leur langue (מזרה de זרה *ventilavit) : Et dispergam eos ventilabro in portis terræ* (2).

Insigne du pouvoir dans le vieux monde oriental, le chasse-mouche a gardé son attribution primitive chez les Hindous et encore chez d'autres races d'origine asiatique. Chacun sait qu'un coup d'éventail donné par le dey Hussein au consul de France, Deval, motiva l'expédition d'Alger, en 1830. Au pays de Tchamba, non loin du Kachemir, les prêtres éloignent avec de grands éventails, les insectes qui viennent se poser sur leurs idoles ; quand les rajahs montent leurs éléphants aux jours de cérémonie, un serviteur, armé du chasse-mouche en plumes de paon, se tient debout sur le marchepied du *haodah* (pavillon couvert), où son prince est assis. En outre l'animal chargé du royal fardeau, a les oreilles comme les défenses garnies de queues de cheval et de bouquets de plumes (1).

Les Grecs nommaient ῥιπὶς l'ustensile large et plat qui servait pour attiser le feu : οὐρίᾳ ῥιπίδι et τὴν ἐσχάραν μοι δεῦρο καὶ τὴν ῥιπίδα se lisent dans les *Acharnenses* d'Aristophane (2). Le diminutif ῥιπίδιον fut appliqué à des objets de forme analogue, d'usage ordinaire chez les femmes, mais aussi employés par les hommes, objets destinés à s'éventer comme à écarter les mouches. Ces petits meubles, d'après un passage d'Euripide, semblent avoir été d'importation asiatique, puisque le poète en place dans les mains des Phrygiens qui accompagnèrent Hélène en Grèce après la destruction de Troie : les mêmes vers nous apprennent en outre qu'au Ve-VIe siècle avant notre ère, l'éventail athénien était orbiculaire et en plumes (3). A Tanagra, les œuvres des coroplastes béotiens, nous montrent toujours un *flabellum* copié sur la feuille de l'aristoloche, plante sarmenteuse, en rapports assez directs avec le culte de Vénus (4) ; or, Vénus est une divinité, dont maintes statuettes tanagriennes représentent évidemment les prêtresses. Rigide en général sur les monuments, l'éventail béotien offre quelquefois une pointe légèrement courbée. Autant qu'un coloriage permet d'en juger, il était fait

1. Flandin et Coste, *Voyage en Perse*, pl. CXLVII, CLIV à CLVI, XLIV.
2. Jérémie, XV, 7.

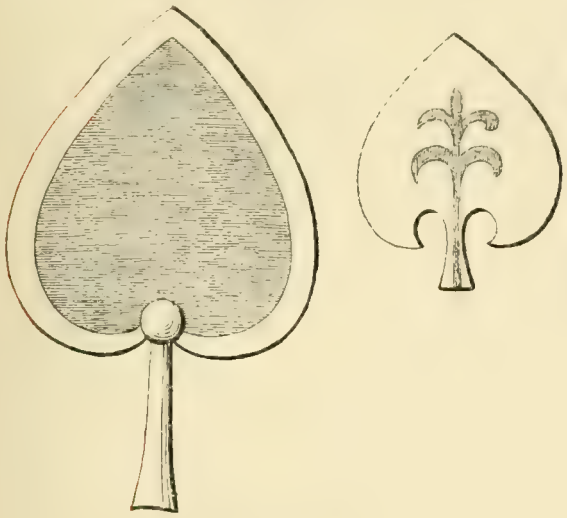
1. V. *Tour du Monde*, t. XLV, p. 236; t. XXII, p. 229, fig.
2. « Éventoir favorable. — Allons, le réchaud et l'éventoir devant moi. » — Scholie du vers 669 : Τὸ πρὸς κίνησιν πνεύματος ἐπιτήδειον ὃ ἡμεῖς ῥιπίδιον καλοῦμεν (ce qui sert à agiter l'air et que nous appelons rhipide).

3. Φρυγίοις ἔτυχον Φρυγίοισι νόμοις
Πλοὰ δόστρυχον αὔραν
Ἑλένας Ἑλένας εὐπαγεῖ κύκλῳ
Πτερίνῳ πρὸ παρήιδος λίσσων
Βαρβάροισι νόμοισιν.

*Orestes*, Act. V, sc. 1.

4. Pline, *Hist. nat.*, XXV, 54. Inter nobilissimas aristolochiæ nomen dedisse gravidæ videntur, quoniam esset ἀρίστη λεχούσαις. Nostri malum terræ vocant, et quatuor genera ejus servant. Unum *(Aristolochia pallida)* tuberibus radicis rotundis, foliis inter malvam et ederam, nigrioribus mollioribusque..... Tertium longissimæ tenuitatis, vitis novellæ, cujus præcipua vis, quæ clematitis vocatur, ab aliis Cretica..... Maxime tamen laudatur Pontica: et in quocumque genere ponderosissima quæque, medicinis aptior..... Oblunga tamen in summa gloria est, si modo a conceptu admota vulvis in carne bubula, mares figurat, ut traditur..... Quæ polyrrhizos cognominatur..... (utilissima) esse traditur..... confirmare, excalfacere, eademque satyrion esse.

d'étoffe bleue ou rouge-brique, montée sur chassis, à l'occasion galonnée d'or et rehaussée d'ornements peints ou brodés, soit un cœur, soit une imitation de nervures : le manche, très court et rarement visible, est lui-même un véritable pétiole, tant on apportait de soin à reproduire la nature (1).



Rhipides tanagriens.

Le poète Eubulus regarde, comme un symptôme de l'amour chez la femme, le besoin d'agacer les chiens avec un éventoir :

Ῥιπίς δ' ἐγείρει φύλακας Ἡφαίστου κύνας,
Θερμῇ παροξύνουσα τηγάνου πνοῇ (2).

Un autre poète, le comique Antiphanes, parlant du luxe des rois cypriotes de Paphos, dit que, pendant leurs repas, ils se faisaient éventer par des colombes, dressées à ce métier (3).

La mode de l'éventail s'introduisit vraisemblablement en Italie à la suite des Tyrrhéniens asiatiques. Denys d'Halicarnasse nous apprend, en effet, qu'Aristodème, tyran de Cumes (Campanie) et allié de Porsenna, (600 ans avant J.-C.), corrompit les jeunes gens de cette ville, au point d'en faire des baladins efféminés, qu'accompagnaient des suivantes portant le *flabellum* et l'*umbella* (4).

1. Mes exemples ont été pris sur les figurines tanagriennes du Louvre et de la collection G. Bellon, à Rouen.

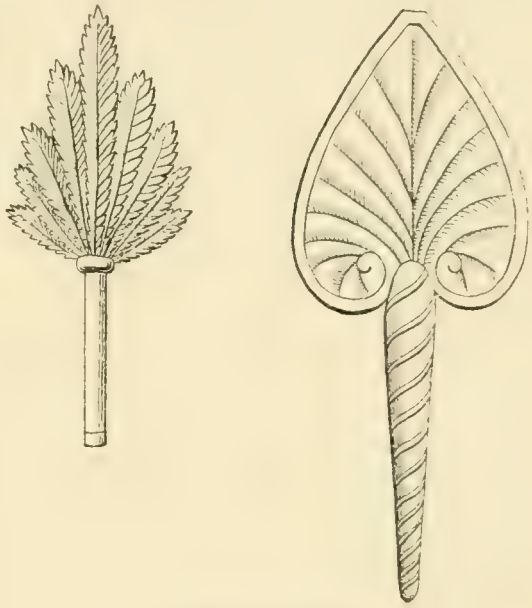
2. Ap. Athénée, *Deipnosophistæ*, l. III, p. 108 ; in fol., 1597.

3. ποῖον ἐῤῥιπίζετο
Ὑπὸ τῶν περιστερῶν ὑπ' ἄλλου δ' οὐδενὸς
Δειπνῶν ὁ βασιλεύς.

Ap. Id. *ibid.*, l. VI, p. 257.

4. Ἠκολούθουν τε αὐτοῖς εἰς τὰ διδασκαλεῖα τῶν ὀρχηστῶν καὶ αὐλητῶν, καὶ τῶν παραπλησίων τούτοις μουσοκολάκων, παραπνεόμεναι παιδαγωγαὶ γυναῖκες σκιάδια, καὶ ῥιπίδας κομίζουσαι. *Antiquit. Roman.* lib. VII, Francfort 1686.

Les Étrusques et les populations helléniques de l'Italie méridionale varièrent davantage leurs types. Sur les peintures de l'Étrurie et spécialement sur les vases noirs à figures rouges de la Campanie (IVe siècle av. J.-C.), on distingue : des faisceaux de plumes ou de panicules d'*arundo phragmites* (roseau à balais) ; de longues feuilles cardimorphes, à nervures ou ins-



*Flabella* italo-grecs.
(D'après Willemin)

crivant des palmettes ; enfin une sorte de queue de paon étalée en demi-cercle. Les manches ne sont pas tous exactement pareils ; il y en a de courts, d'unis, de torsadés. Les montures, plus ou moins riches, vont de la simple virole au chapiteau ionique, et, du chapiteau, à la gaîne arrondie et cannelée, issant d'un pédicule flanqué d'ailerons à vrilles : pour ce dernier genre, l'emploi du métal me semble évident, le bois ou l'ivoire n'auraient pu résister aux chocs (1).

Les dames romaines adoptèrent le type végétal, avec des modifications. La célèbre

1. Voy. Willemin, *Choix de costumes civils et milit. des peuples de l'Antiq.*, pl. XXX, 121 et 124 ; XXXIII, 134 ; LXXXV, 257. J'accepterais difficilement, comme objet fabriqué, une sorte de grappe d'asphodèle représentée pl. XCV, n° 290. Ces figures sont généralement empruntées aux *Antiq. étrusques, grecques et rom.* de d'Hancarville.

fresque antique du Vatican, dite *Noces Aldobrandines*, nous montre un *flabellum* (de *flare*, souffler), dont la tige mince et prolongée se termine par un pommeau rond ; la tête, flexible, s'engage dans une élégante monture. L'objet semble en paille jaune, couleur spéciale aux mariées (1). Cependant une peinture de Pompeï, gravée par d'Agincourt, représente un éventail presque identique aux rhipides tanagriens (2).

Les anciens auteurs latins mentionnent le *flabellum*, qui chargeait les esclaves au moins aussi souvent que leurs maîtres, et dont les hommes eux-mêmes, ne dédaignaient pas les agréments. Plaute signale les *flabelliferæ* (3) ; Térence, l'ustensile au bain :

Heus tu, inquit, Dore,
Cape hoc flabellum et ventulum huic facito dum lavamur (4).

Un gobelet hémisphérique à deux anses (*diota*, *scyphus*, σκύφος), provenant de Nola (Terre de Labour), et qui, au siècle dernier, appartenait à un collectionneur du pays, Felice Mastrillo, représente le *flabellum* dans des conditions très voisines de celles indiquées par le comique latin. On y voit, sur l'une des faces, un baigneur nu en train de s'essuyer avec un long *sudarium ;* derrière le personnage, une crédence (*abacus*, ἄβαξ) où repose un *flabellum* circulaire, crêtelé de cercles plus petits coupant la circonférence de l'objet (5)

1. FLABELLUM licet id. *muscarium* : Scimus cum quo muscas abigimus, tum flatum facimus. Tum instrumentum quo ventilatio fit ad refrigerandum corpus. Joannes de Janua, *Catholicon*. — V. Duruy, *Hist. des Romains*, nouv. éd., t. V, p. 268, chromol.

2. *Hist. de l'art par les monum.*, t. V, pl. XXVI, fig. 3.

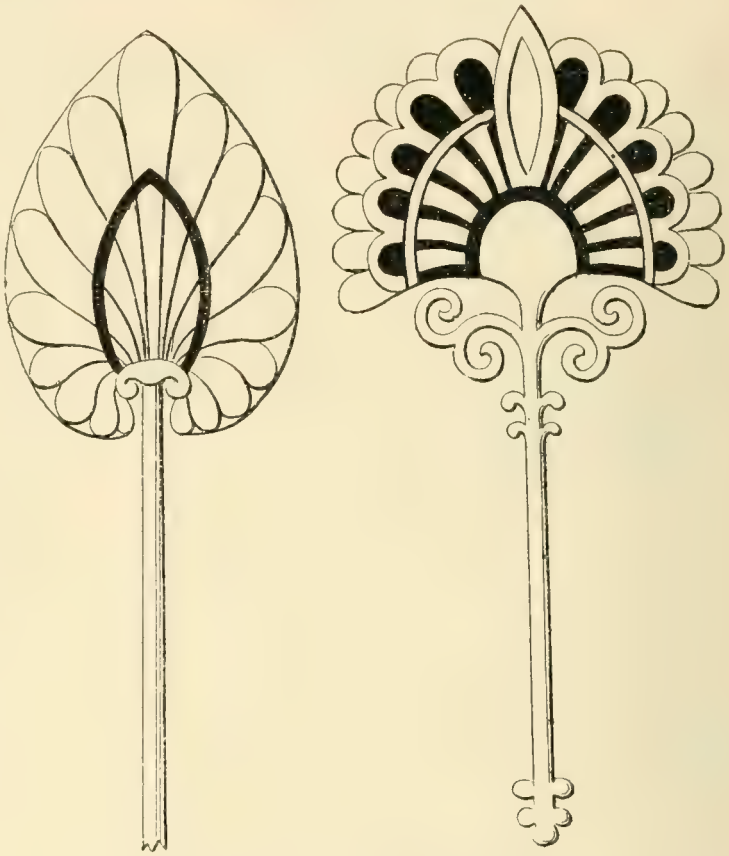
3. *Trinummus*, acte II, sc. I, v. 245.

4. *Eunuchus*, acte III, sc. VI, v. 594 et 595.

5. V. Paciaudi, Σκιαδιοφορήμα *sive de umbellæ gestatione commentarius*, pl. frontisp. et p. XLII ; in-4°, Rome, 1752. Le même auteur, p. XLV, signale d'antiques exemples de *flabella* dans le recueil des pierres gravées de Sante-Bartoli, à la Bibliothèque Vaticane, et aussi dans les *Gemmæ antiquæ sculptorum imaginibus insignitæ*, c. II, du baron de Stosch. Sur le sarcophage d'Ulpia Marcellina, figure une suivante tenant un *flabellum*. (*Museum Veronense*, pl. I, fig. 5).

Nous savons par Properce qu'il y avait des *flabella* étalés en queue de paon :

Et modo pavonis caudæ flabella superbæ (1).



*Flabella* italo-grecs. (D'après Willemin.)

Ovide commente l'ustensile :

Fuit utile multis
Pulvinum facili composuisse manu ;
Profuit et tenui ventos movisse flabello,
Et cava sub tenerum scamna movisse pedem.

Ailleurs :

Vis tamen interea tenues arcessere ventos
Quos faciant nostra mota flabella manu (2).

*Flabellum* romain. (D'après les Noces Aldobrandines.)

Dans Martial, nous rencontrons un faisceau de branches de myrte, servant à la fois d'éventail et de chasse-mouche :

Et æstuanti tenue ventilat frigus
Supina prasino concubina flabello,
Fugatque muscas myrtea puer virga (3).

Le dernier vers me ramène à un passage de Cicéron que le *Rudiment* de Lhomond rendit longtemps

1. L. II, *Eleg.* XXIV, v. 11.

2. *De arte amandi*, I, v. 159 à 162 ; *Amor.* III, eleg. II^e, v. 37 et 38.

3. Lib. III, *Epigr.* 82.

célèbre dans l'Université : *Quid enim est Vargula assecutus, quum eum candidatus A. Sempronius eum M. suo fratre complexus esset :* Puer abige muscas ? *Risum quæsivit, quid est mea sententia, vel tenuissimus ingenii fructus* (1). Que le prince des orateurs latins ne goûte pas la sortie de Vargula, c'est son droit ; je vois, pour mon compte, un mot assez spirituel dont le résultat pratique est de prouver une fois de plus que, chez les Romains, la fonction de chasser les mouches incombait spécialement aux esclaves.

Par Martial, nous savons encore qu'un *flabellum* en plumes de paon était employé pour écarter les insectes de la table :

Lambere quæ turpes prohibet tua prandia muscas
Alitis eximiæ cauda superba fuit (2).

Pendant les repas, le *flabellum* servait encore à rafraîchir les convives; saint Grégoire de Nazianze (✠ vers 389) adresse des reproches aux riches voluptueux qui employaient leur domesticité à un pareil service (3).

Vers le quatrième siècle de notre ère, surgit une mode nouvelle ; de la forme en feuille et de la plume d'oiseau, le *flabellum* passe à l'état de bannière. Tel on le rencontre sur un verre doré, exhumé des catacombes et conservé aujourd'hui à la Bibliothèque Vaticane. Ce fragment, hélas ! très mutilé, représente une noble matrone assise, tenant sur ses genoux un adolescent (garçon ou fille ?) ; devant le groupe, un serviteur imberbe, cheveux flottants, vêtu d'une longue robe à paragaudes, agite un *flabellum* rectangulaire fixé à une hampe latérale. A l'entour du tableau, la légende CVM TVIS QVIRAC (*eti vivas*). Selon Boldetti et d'Agincourt, le monument offrirait l'image de la sainte Vierge; Passeri, et après lui le P. Garrucci n'y voient qu'une scène familière. Je pense que les derniers ont complètement raison ; néanmoins Passeri s'est, à mon avis, trompé quant au sexe du serviteur qu'il féminise. Des personnages masculins, tout à fait semblables, figurent, l'un, comme échanson sur une fresque, découverte près de Saint-Jean de Latran; l'autre, comme céroféraire, sur le fameux coffret nuptial en argent, passé de la collection Blacas dans un Musée de Londres (2).

*Flabellum* représenté sur un verre doré des catacombes. (D'après Garrucci.)

Les stries en zig-zag, qui rayent notre *flabellum* des catacombes, semblent indiquer un ouvrage tressé et une fabrication étrangère à l'Italie. On lit, en effet, dans la vie de saint Fulgence (VI^e siècle) que cet évêque de Ruspæ (Byzacène), au temps où il était simple moine et même abbé, utilisait ses loisirs, soit à copier les Saintes Écritures, soit à tresser des chasse-mouches en feuilles de palmier : *Nam et scriptoris arte laudabiliter utebatur et palmarum foliis flabellos sæpissime contexebat ; cui operi, etiam cum fuisset abbas, in suo monasterio vacabat* (2).

Les éventails du pieux anachorète africain n'étaient certainement pas liturgiques. On doit comprendre dans la même catégorie le *muscarium* adressé par Marcella à saint Jérôme, et le *flabellum* que l'on agitait auprès du lit des malades : *In quo languore, Eustochii filiæ probata semper in matre pietas magis ab omnibus comprobata est, ipsa assidere lectulo, flabellum tenere, sustentare caput* (3).

Le type bannière se manifeste par intervalles : une peinture gréco-florentine du XIV^e siècle (la Nativité de la sainte Vierge) le place aux mains d'une servante ;

1. *De oratore*, II, 60.
2. Lib. XIV, *Epigr.* 67.
3. Τοὺς δὲ ὑπὲρ κεφαλῆς ἄνεμον ταῖς ῥιπῖσι σοφιζομένους, καὶ ταῖς ἐκ χειρῶν αὔραις τὸ πλῆθος τῶν σαρκῶν ἀναψύχοντας. *Orat.* XVI. Voy. encore à ce sujet Sallengre, *Novus thes. ant. Roman.*, t. III, col. 728 et 730. — D'après Martial, XIV, 71, on époussetait les vêtements avec un *muscarium* en queue de vache ou de cheval:

Sordida si flavo tibi fuerit pulvere vestis,
Colligat hunc tenui verbere cauda levis.

1. Boldetti, *Osservazioni sopra i cimiterii de' SS. martiri*, p. 202, pl. VII, 21. Passeri, ap. Gori, *Thes. veter. diptychorum*, t. III, pl. V. D'Agincourt, *ouv. cité*, t. V, pl. XII, 22. Perret, *Catacombes de Rome*, t. IV, pl. XXVII, 58. Garrucci, *Vetri ornati di figure d'oro*, p. 160, pl. XLI, 1. Boldetti, d'Agincourt et Perret ont complètement restitué les parties manquantes ; Passeri et Garrucci les ont indiquées au pointillé. — Rich. *Dict. des Antiq.*, p. 457, fig. E. Q. Visconti, *Lettera intorno una antica supelettile d'argento*, pl. VI, 3. Visconti, comme Passeri, voit une femme, là où j'admettrais tout au plus un eunuque, luxe dont les nobles romaines du IV^e siècle ne se privaient assurément pas.
2. *Acta SS. Januarii*, t. I, p. 38.
3. *Epist.* XX et XXVII, c. 13, ap. *Opera*, t. I, p. 54 et 81, in-fol., Anvers, 1578.

il est adapté à un très long manche uni. Au XVI^e siècle, on retrouve ce même type chez les élégantes de Venise ; il est alors bordé d'une crête denticulée, hampe courte agrémentée de nœuds sphéroïdaux (1). L'Afrique septentrionale nous fournit encore aujourd'hui des éventails semblables ; ils sont en fibres de palmier.

Néanmoins, aux IV^e et V^e siècles, les dames romaines se faisaient éventer par des esclaves avec un ustensile en plumes ; ce fut l'un des métiers d'Eutrope avant son arrivée au pouvoir :

> Et cum se rapido fessam projecerat æstu,
> Patricius roseis pavonum ventilat alis (2).

Une nécessité métrique a exigé *rose* pour vert et bleu, *aile* pour queue ; mais le mot *pavonum* lève toute difficulté en interdisant l'hypothèse du phénicoptère. Au reste, un monument antérieur nous offre la figure de l'objet. En octobre 1632, le P. Gilles Boucher (ou Bouchier, *Ægidius Bucherius*) S. J., obtint du P. Héribert Rosweyde, par l'entremise du P. Bollandus, la copie d'un très ancien calendrier sur vélin, dont l'original existait à la bibliothèque impériale de Vienne. Jean Brenner, secrétaire du sénat luxembourgeois, depuis longtemps possesseur de cette copie, en avait fait présent à d'Assonville, conseiller privé de S. M. Catholique, à Bruxelles. Le calendrier, qui accuse la date de l'an 354 de notre ère, était orné de miniatures personnifiant les mois expliqués par des quatrains d'Ausone. Des douze images, le P. Boucher n'en reçut que sept : Février, Mars, Août, Septembre, Octobre, Novembre, Décembre. Plus le frontispice chargé d'un monogramme et d'inscriptions telles que: *Valentine, vivas, floreas; Valentine, lege feliciter; Valentine, vivas, gaudeas; Furius Dionysius Filocalus titulavit.* Août est symbolisé par un jeune homme complètement nu, hormis un étroit *subligaculum* autour des reins ; il boit avidement dans une large coupe de verre. Aux quatre angles du tableau, des emblèmes : *flabellum*, courte casaque (*cingillum*), trois melons, amphore *diota*. Au-dessous :

> Fontanos latices et lucida pocula vitro,
> Cerne, ut demerso torridus ore bibat
> Æterno regni signatus nomine mensis;
> Latona genitum quo perhibent Hecatem.

Le *flabellum* se compose d'une queue de paon entée sur un chapiteau imbriqué muni d'un manche en torsade. Un demi-siècle après le P. Boucher, Pierre Lambeck (*Lambecius*) publia les douze mois au complet; Grævius et Montfaucon les empruntèrent ensuite à Lambeck. De notables variantes se font remarquer entre les diverses reproductions qui, du reste, semblent avoir interprété les originaux avec une égale fantaisie ; néanmoins comme les images du *flabellum* se ressemblent beaucoup et qu'elles accusent une physionomie antique, on doit en conclure à leur exactitude relative (1).

*Flabellum* en plumes de paon, IV^e siècle. (D'après le P. Boucher.)

1. D'Agincourt, *ouv. cité*, t. V, pl. CXIII. Mollett, *Illust. Dict. of words used in art and archeol.*, p. 134, 135, fig. 303.

2. Claudien, *In Eutrop.*, I, v. 108, 109.

1. Boucher, *In Victorii Aquitani canonem paschalem scriptum anno Christi vulgari* CCCCLVII *commentarius*, p. 243, 244, 274, 275, 279, 280; in-fol., Anvers, 1634. Lambeck, *Commentaria de Augusta bibliotheca Cæsarea Vindobonensi;* lib. IV, p. 285, in-fol. 1674. Grævius, *Thesaurus antiq. Rom.*; t. VIII. Montfaucon, *L'antiquité expliquée*, Supplément, t. I, p. 24, 25, pl. XII. — On m'excusera d'accorder ici une mention spéciale à l'un de mes savants compatriotes, assez oublié pour que Moréri lui ait à peine consacré quatre lignes, et que les biographes modernes aient tout juste indiqué son nom. Gilles Boucher, né à Arras en 1576, entra dans la Compagnie de Jésus en 1598. Successivement recteur des collèges de Liége et de Béthune, il mourut à Tournai le 8 mars 1665, âgé de 89 ans. Théologien, historien distingué et surtout habile chronologiste, joignant à une profonde érudition beaucoup d'aptitude au travail ; le Jésuite artésien composa divers ouvrages, tant imprimés que restés manuscrits ; en voici la liste : *Disputatio historica de primis Tungrorum seu Leodicensorum episcopis cum chronologia posteriorum ;* Liége, 1612, in-4°. *Chronographia ecclesiæ Leodiensis, posteriorum episcoporum, additis Pontificum Romanorum, Imperatorum et Regum Franciæ tabulis.* Le *Commentarius* cité plus haut. *Belgium Romanum, ecclesiasticum et civile, in quo historia occidentalis universa, celebres de anno Nativitatis et Passionis J. C. quæstiones, Constantini ad Christi fidem in Belgica conversio, Romani in occidente imperii casus ac ruina, Francici in Gallia regni successio continentur, tabulis chronologicis et indicibus necessariis illustrantur. A fine commentariorum Cesaris ad annum Christi vulgarem 571, seu ad mortem Chlodovei primi.* Liége, 1655. *Belgicum Gallicum.* Cet ouvrage, qui devait former la seconde partie du *Belgium Romanum*, s'étendait jusqu'à Charles le Chauve ; le manuscrit se conservait autrefois dans la bibliothèque du noviciat de Tournai. *Gregorius Turonensis amplissimis notis illustratus.* Le

Au premier quart du VI^e siècle, certains hauts dignitaires de l'Empire se montrent accompagnés d'un *flabellum* spécial, d'usage pratique assez gênant. Le diptyque en ivoire, offert par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne, et maintenant au Cabinet des Médailles de Paris, est orné d'un entrelacs formant trois cartouches circulaires. Le cartouche supérieur encadre le buste du consul Filoxène (525) vêtu du costume officiel, un sceptre dans la main gauche, tandis que de la droite il jette la *mappa* pour donner le signal des courses. Au compartiment inférieur, un eunuque — ou la personnification de Constantinople (?) — en *vestis picta*, riche collier, pendants d'oreilles. Cette figure tient à deux mains le *flabellum* au type bannière ; hampe, probablement métallique, longue, très grosse et striée au burin. Le chasse-mouche proprement dit consiste en un rectangle d'étoffe, galonné, centre rehaussé d'une couronne de laurier brodée ; les bouts d'une cravate cordelée pendent au sommet de la hampe. Sur les médaillons intermédiaires des feuillets du diptyque, feuillets qui, pour le reste, sont absolument pareils, on lit d'un côté :

*Flabellum* du consul Filoxenus. (D'après Gori.)

FL. THEODORVS
FILOXENVS
SOTERICVS
FILOXENVS
VIR ILLVST(ris).

De l'autre :

COM(es) DOMEST(icus)
EX MAGISTRO M(ilitiæ)
PER THRACIA
ET CONSVL
ORDINAR(ius).

Entre les médaillons, parallèlement à leur diamètre horizontal, ces deux vers grecs iambiques sur huit lignes :

ΤΟΥΤΙ ΤΟ
ΔΩΡΟΝ
ΤΗ ΣΟΦΗ
ΓΗΡΟΥΣΙΑ
ΥΠΑΤΟΣ
ΥΠΑΡΧΩΝ
ΠΡΟΣΦΕΡΩ
ΦΙΛΟΞΕΝΟΣ

*Moi, Philoxène, créé consul, j'offre ce présent au sage sénat* (1).

Je ne connais pas de second exemple d'une telle image. Faut-il ici regarder le *flabellum* comme un insigne propre à la dignité consulaire, ou simplement comme une preuve d'habitudes efféminées admises chez les grands de Constantinople ? En tout état de choses, quel que soit le sexe du flabelligère, il serait bien étrange que l'on eût attribué à la capitale de l'empire d'Orient un rôle dévolu d'ordinaire aux esclaves et aux eunuques. Si le Dorus de Térence, cité plus haut, n'était qu'un pseudo-eunuque, du moins passait-il pour un *semivir* et en remplissait-il les fonctions ; le témoignage de Claudien est aussi explicite:

Eunuchi vestros habitus insignia sumunt
Ambigui romana mares : rapuere tremendas
Annibali Pyrrhoque togas flabella perosi
Adspirant trabeis (2).

A quelle époque le *flabellum* abandonna-t-il le carré pour prendre la forme circulaire qu'il garda durant une longue suite d'années? Des données hypothétiques me fournissent seules une réponse à la question, et, si je

P. Boucher se proposait de donner une édition de cet écrivain, et le manuscrit en appartint aussi à la bibliothèque de Tournai. Voy. Ph. Alegambe, *Biblioth. Script. Soc. Jesu*, p. 7, in-fol., Anvers, 1643 ; Nath. Sotwel, continuateur du précédent jusqu'en 1685 ; le R. P. de Backer, *Bibliothèque des écrivains de la Comp. de Jésus*, t. I, col. 799 et 800, 2^e éd. Le plus important des ouvrages du P. Gilles Boucher est à coup sûr son *Commentarius*, désigné sous le titre de *De doctrina temporum*. Cet ouvrage très estimé par notre maître à tous, l'illustre G. B. de' Rossi contient : un catalogue des Papes jusqu'à Libère, appelé ordinairement *Catalogue Libérien* ou *Buchérien* ; un *Index* des *depositiones* des martyrs romains et des principales fêtes de l'année ; un *Canon pascal* pour un siècle, à partir de 312 ; une *Liste* des Préfets de Rome, *ex temporibus Gallieni* jusqu'à 354. Ces précieux documents faisaient partie de l'espèce d'almanach chrétien auquel nous avons emprunté notre *flabellum*, almanach dont la première édition pouvait dater de 336, et dont la seconde a été illustrée en 354 par Furius Dionysius Filocalus. Voy. G. B. de' Rossi, *Inscript. christ. urbis Romæ*, Prolegom, p. LV ; *Roma Sotterranea*, t. I, p. 116 ; P. Allard, *Rome souterraine*, 2^e éd., p. 25 à 27.

1. Gori, *Thesaurus vet. diptych.*, t. II, pl. XV. Banduri *Imperium orient.*, t. II, pl. à la p. 492, Paris 1711. Chabouillet, *Catal. des camées, etc. du Cabinet des médailles*, n° 3266, p. 565 à 567. Haut. 0^m38, larg. 0^m14 ; avec l'ancien encadrement, bois plaqué d'argent, qui existe toujours tel qu'il était à Compiègne, 0^m41 sur 0^m17.

2. *In Eutrop.*, I, v. 461 et sq.

me hasarde à les produire, ce n'est absolument que sous bénéfice d'inventaire.

Dans les catacombes de Rome (cimetière de Sainte-Agnès) on a découvert une épitaphe d'aspect insolite ; elle est tracée en couleur rouge comme les autres monuments du même genre. D'abord un disque que quatre diamètres partagent en huit secteurs inscrivant l'acclamation : BIBAS P IN CRSTO (*vivas in Christo*). Au disque s'adapte une tige perpendiculaire à l'axe ; on y lit : CONSTANTIA IN PACE QVI VIXIT ANNOS L. Au dessous : FECIT BENE [1].

Épitaphe de Constantia. (D'après Perret).

Bien que l'I soit relié à la boucle du P, de manière à figurer un D, et que le diamètre vertical, formant la queue de ce P soit plus mince que le reste, l'intention de l'épigraphiste n'en est pas moins évidente : il a voulu reproduire le monogramme constantinien, mais avec des variantes, telles que l'acclamation et le diamètre horizontal. En outre que signifie cette mémoire comprise entre deux traits formant la hampe ? Notre monument, qui ne saurait être antérieur au IVe siècle, ne symboliserait-il pas le métier d'une pieuse fabricante d'éventails, consacrant le prix de son travail au soulagement des pauvres ? J'aurai plus loin à signaler les rapports du *flabellum* et du disque chrismatophore; je produirai aussi des rouelles épigraphes montées sur tige. Quant aux attributs et aux outils professionnels, les exemples n'en manquent pas dans les catacombes ; on en a rencontré de toutes sortes sur les *loculi :* ciseaux, haches, marteaux, coins, forets, vrilles, tranchets, *dolabræ fossoriæ*, pioches, réchauds de cuisine, *cupæ* (barils), brocs, coupes, boisseaux, patrons, jauges, chaussures, barques, chariots, fouets, styles et tablettes à écrire [1]. Pourquoi le *flabellum* n'y tiendrait-il pas également sa place ?

Si l'on veut atteindre un monument original, il faut enjamber une période assez étendue. Le trésor de la basilique de Monza possède un remarquable spécimen de *flabellum* laïque, gravé dans plusieurs ouvrages, et que l'obligeance de M. le Directeur de l'Imprimerie impériale, à Vienne, nous met à même de présenter au lecteur. (V. pl. XII.) L'objet consiste en une feuille de très beau vélin, plissé en rond et mouvant autour d'un pivot de manière à pouvoir se déployer, puis se reployer à volonté contre une monture fixe. Le diamètre du disque mesure à peu près $0^{m}27$ ; le champ, teint en pourpre violet, offre un décor doré et argenté. Motif répété vingt-une fois: un bouquet de trois palmettes, abaissé sous une croix aileronnée à branches égales, anglée de rameaux. Sur le bord extérieur courent, entre deux filets d'argent, des inscriptions métriques en capitales romaines, à demi effacées et déchiffrées à grand'peine par M. le professeur Aigillon. Recto:

+ UT SIS CONSPECTU PRECLARA ET CARA VENUSTA,
HAC, ROGO, DEFFENDENS SOLEM REQUIESCE SUB UMBRA.
HAS SOROR OPTUTU (2) DEPICTAS ARTE FIGURAS,
PRAELEGERIS FLAVIDO UT DECORERIS CASTA COLORE.

Verso :

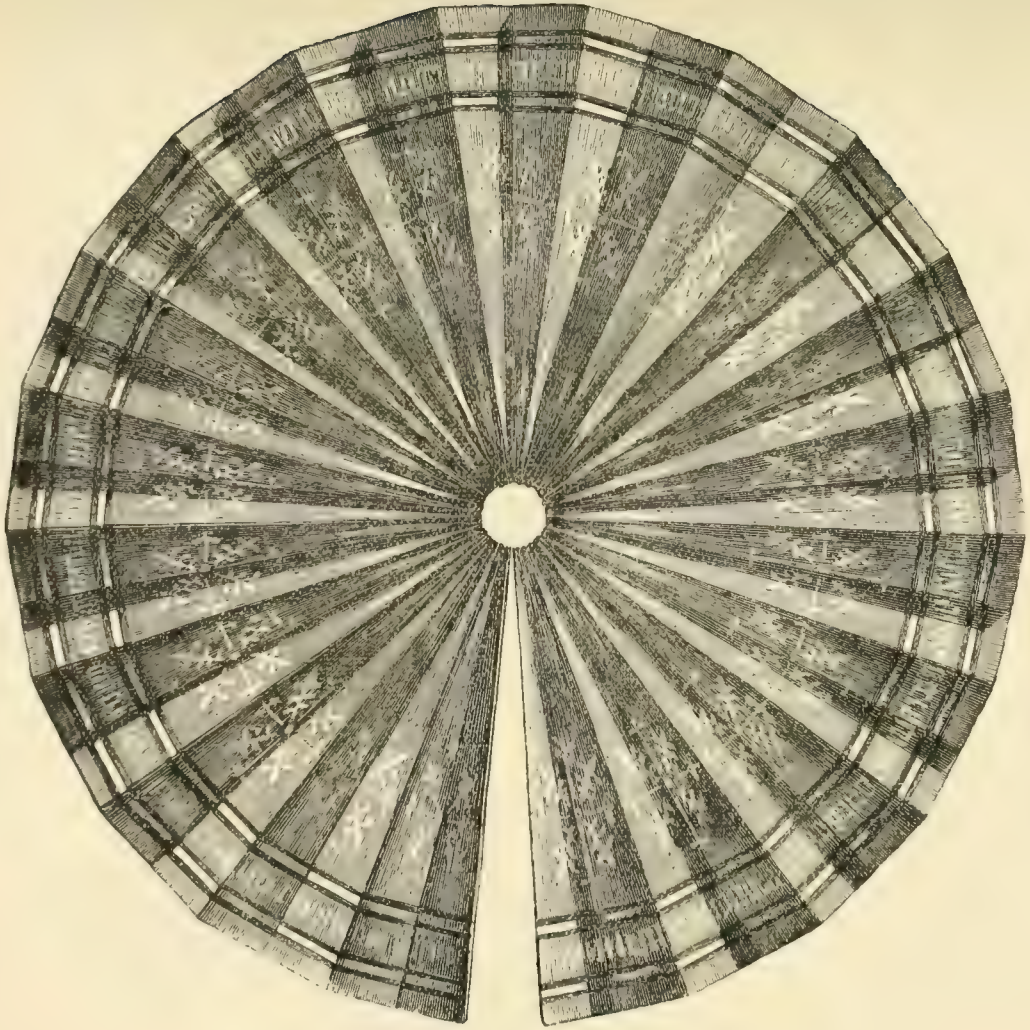
+ PULCHRIOR UT FACIE DULCIS VIDEARIS AMICA
..... FERVORE SOLIS... .....
ME RETINERE MANU ULLEDA POSCENTE MEMENTO
..... SPLENDORIS.....

L'ustensile est renfermé dans un étui prismatique quadrangulaire en bois léger, reposant sur la base d'une pyramide amortie par un nœud sphéroïdal, d'où part un manche muni d'un anneau à son extrémité inférieure. En chiffres ronds, la longueur totale du système est de $0^{m},67$, dont $0^{m},37$ pour la custode et $0^{m},30$ pour le manche ; le diamètre intérieur de l'anneau égale environ $0^{m},03$. Le panneau antérieur et le couvercle de la custode se rabattent au

1. Boldetti, *Osservaz. sopra i cimit. de' SS. martiri, p. 344.* Perret, *Catacombes de Rome*, t. V, pl. LXIII, 25. M. Perret, qui donne un fac-simile de l'épitaphe de Constantia dans son état actuel, s'arrête à *annos ;* j'ai complété le texte d'après Boldetti qui a vu le monument intact, mais qui l'a reproduit d'une manière passablement fantaisiste.

1. Voy. Perret, *ouv. cité*, t. V, pl. XXVI, 55 ; Boldetti, *ouv. cité*, pass.

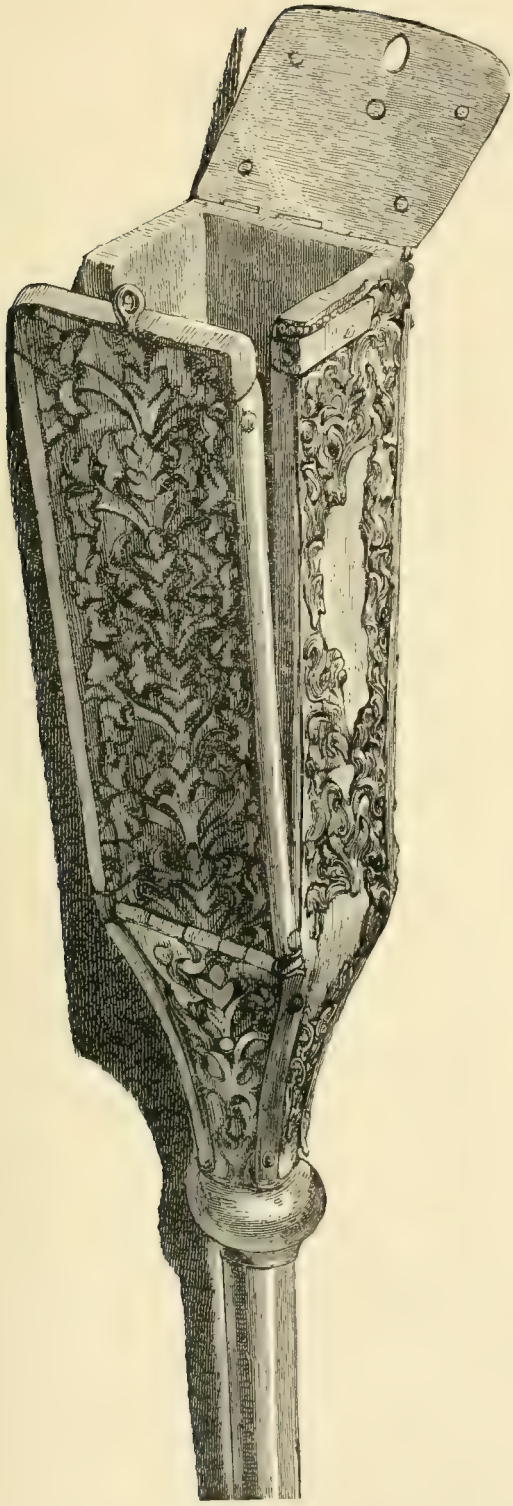
2. Pour *obtutu.* La forme *optulit* pour *obtulit* apparaît sur l'autel majeur de Saint-Ambroise, à Milan, autel fabriqué vers 835 par l'orfèvre Volvinius, qui en avait reçu la commande de l'archevêque Angilbert II. V. G. Ferrario, *Monumenti sacri et profani di Sant'Ambrogio*, p. 116, pl.; in-fol., Milan, 1824. On retrouve encore *optulit* au XIIe siècle dans un Nécrologe de Monza, ap. Frisi, *Memorie storiche, etc.*, t. III, p. 121.



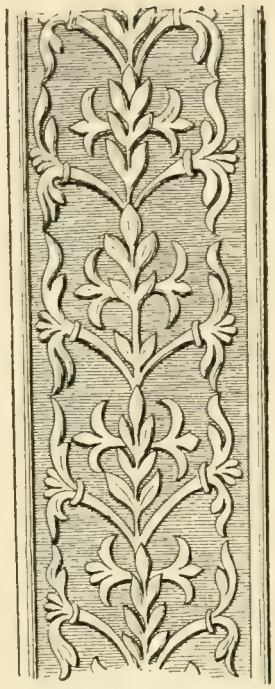
A

B

FLABELLUM DE MONZA.
A, Éventoir déployé. B, Détail.



A



B

A'

FLABELLUM DE MONZA.

A, A', Étui. B, Détail de l'étui, d'après une photographie.

moyen de charnières; quand on les réunit, une petite boucle, fichée sur la tranche du premier et traversant une mortaise ouverte dans le second, y est arrêtée par un crochet : genre de fermeture simple et commode. Notre étui est entièrement recouvert de lames d'argent clouées : celles du manche sont unies ; celles de la custode sont repoussées et ornées d'une série continue de branches de laurier issant d'accolades à vrilles (1). (V. la pl. XIII, fig. A,et A'. )

Une hypothèse, dont l'origine ne saurait remonter bien haut, attribue le *flabellum* de Monza à la célèbre reine lombarde, Théodelinde (✠ 625) : cette hypothèse, purement gratuite, ne repose sur aucun fondement sérieux. Quand même l'inscription tracée au verso ne désignerait pas nominativement la véritable propriétaire du meuble, Ulféda, nous savons qu'il manque à l'inventaire du trésor dressé en 1275, et qu'on le trouve seulement ainsi mentionné en 1353 :

*Item fabella, seu orata una argenti facta ad modum unius maze cum manica ligni ligata in argento.*

Rien de Théodelinde, non plus que dans la note placée au bas du document, note imprimée en 1794 (2). Le *flabellum* n'est donc entré à la Basilique que postérieurement à 1275, et il y gardait un modeste anonyme à la fin du siècle dernier (3).

La partie en vélin semblerait accuser tout au plus la période où les empereurs des maisons de Saxe et de Franconie ceignirent la Couronne de Fer; d'Othon Ier à Conrad le Salique (962–1039). Le nom Ulféda est une variante du saxon *Elpheid*, que la merveilleuse fibule en grenats cloisonnés, exhumée, dit-on, d'une sépulture carolingienne, à Wittislingen (Bavière), reproduit sous la forme adoucie Ufeila (1).

L'étui ne remonte pas aussi loin ; son motif, pâle réminiscence de l'antique,et d'une affligeante maigreur, nous force à descendre jusqu'au XVIe siècle : telle est du moins l'opinion de Mgr Barbier de Montault. On doit assurément en tenir compte, car le savant prélat a longuement étudié l'objet qu'il se propose de discuter au cours de son intéressante *Monographie du trésor de Monza*, publiée dans le *Bulletin monumental*. Néanmoins, comme une appréciation archéologique est discutable quand elle ne s'étaie pas de dates positives; comme le cliché de Vienne est quelque peu indécis, eu égard à la plaque de revêtement; nous donnons ici un morceau de cette plaque calqué sur une bonne photographie : le lecteur pourra ainsi trancher la question en connaissance de cause. (V. pl. XIII, fig. B.)

En prenant à la lettre les inscriptions de notre meuble, on n'y reconnaît tout d'abord qu'un écran offert par un amoureux — ainsi le veut l'alliance des expressions *soror* et *amica* — pour garantir des ardeurs du soleil le teint d'une jeune beauté. Cependant la forme de l'objet et la mesure assez faible de son diamètre permettraient de supposer qu'il servit encore d'éventail et de chasse-mouche. L'étui moderne a certainement remplacé le *cassettino* mentionné par l'inventaire de 1353, genre de monture que nous offriront d'autres exemplaires originaux. Je serais toutefois porté à croire que l'extrémité du manche — sinon le manche entier jusqu'au nœud sphéroïdal inclusivement — est contemporaine du vélin ; son travail peu délicat marche très bien d'accord avec les expressions *manica ligni ligata de argento*. En outre, l'anneau terminal ne conviendrait guère à une appropriation liturgique. Sans doute, quand la noble Ulféda promenait son

1. V. Bock, *Kleinodien des Heil. Roemischen Reiches Deutscher Nation*, Anhang, p. 32 et 33, fig.; W. Smith, *Dict. of christ. antiquities*, t. I, p. 677, v° FLABELLUM; W. Burges, *Archaelogical Journal*, t. XIV, p. 17-19.

2. V. Frisi, *Memorie storiche di Monza*, t. II, CLIV, p. 131 à 134, et CLXXXVII, p. 164. Il presente ventaglio è di una sottile membrana cerulea, ornata di varii geroglifici in oro. Sul labro superiore dei due aspetti avvi una continuata leggenda in carattere quadrato romano, originariamente in oro, ma divenuta poi di color fosco, e quasi nero. Tuttochè consunta dal tempo, ne rilevai il principio in questo modo : ✠ *Pudoris et castitatis*, ed il termine : ut *decoreris asta christi*. Apresi questo ventaglio in ruota, ed è legato in argento con travagli a rilievo. Chiuso che sia ci dà un' idea di una picciola mazza, è perciò perfettamente corrisponde alla descrizione fattane in questo Inventario.

3. Je soupçonnerais volontiers que l'attribution à Théodelinde date du couronnement de Napoléon Ier, comme roi d'Italie. Les inventeurs du *Casque de Bayard*, et d'autres antiquités nationales apocryphes, étaient en grande faveur au commencement de ce siècle ; ils ont pu agir à Milan, ainsi qu'ils le faisaient à Paris.

1. *Reproductions photographiques* du *National-Museum bavarois*, pl. CCXXXVI, fig. 1.

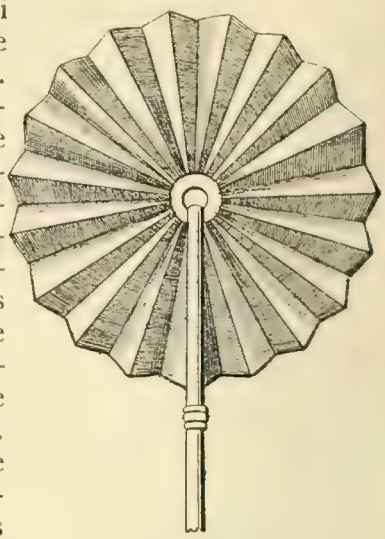
éventail fermé, elle le tenait au bout du doigt passé à travers l'anneau, ainsi que le font nos élégantes pour les ombrelles dites marquises.

Le temps, plus que l'usage, a lacéré en divers endroits les plis du *flabellum* de Monza ; une grossière couture répare sommairement aujourd'hui ces solutions de continuité.

L'une des fresques gréco-italiennes, exécutées au XIII^e siècle dans la chapelle de *San-Silvestro in Capite*, contiguë à l'église *de' SS.-Quatro Coronati*, à Rome, représente saint Pierre et saint Paul apparaissant au Grand Constantin durant son sommeil. Au chevet du lit, on voit un cubiculaire debout, armé du *flabellum*, avec lequel il protège la tête auguste de l'empereur contre les insectes nocturnes et la chaleur. L'ustensile, étalé, offre un cercle divisé en huit secteurs égaux par quatre diamètres; au milieu, un deuxième cercle. Une série de bandeaux arqués, chargés de postes, prolonge la circonférence ; des quatrefeuilles ornent les secteurs du cercle intérieur. Postes et quatrefeuilles sont bruns sur fond blanc ; les segments de bordure, violet-pâle ; les champs compris entre les bandeaux et le petit cercle, vert-d'eau. Une frange brune entoure le disque, qui s'adapte à une tige couleur de bois, aboutissant au centre ; un nœud sphérique muni de deux annelets, marque le point d'intersection de cette tige et de la circonférence. En se basant sur la proportion des figures du tableau, le *flabellum* aurait $0^m,35$ de diamètre, et l'ensemble du système atteindrait $0^m,90$ en hauteur. Malgré la présence de la frange, la disposition et les couleurs du décor montrent suffisamment que l'éventail proprement dit n'était pas en étoffe brodée, tendue sur une roue de baguettes légères comme nos carcasses de parasol, mais en vélin plissé, recouvert d'ornements peints (1).

1. Voy. d'Agincourt, *ouv. cité*, pl. CI, fig. 3. La réduction de d'Agincourt ne donne qu'une idée fort sommaire de l'ustensile, mais M. V. Gay m'en a communiqué un excellent dessin colorié. Malheureusement mon docte ami réserve ce dessin pour son *Glossaire archéologique du moyen âge et de la Renaissance ;* aussi ai-je dû me borner simplement à décrire un curieux objet dont la reproduction était ici marquée.

Les dames italiennes du XVI^e siècle eurent des éventails en plumes d'autruche, disposées par étages sur un porte-bouquet évasé, muni d'un manche très court (1). Quant à l'éventail sans manche et plissé en demi-cercle, il serait, dit-on, l'invention d'un ouvrier chinois sous le règne de l'empereur Tenji, au VII^e siècle de notre ère. Cette dernière forme, restée invariable dans tout l'extrême Orient, s'introduisit vraisemblablement en Europe par le canal des Portugais établis à Goa. La date n'est pas exactement précisée, mais le type susdit existe au Louvre en double exemplaire : l'un français, de l'époque de Henri III; l'autre, contemporain de Marie de Médicis, dut être fabriqué à Venise (2).



Type de *flabellum* déployé.

Le chapitre du chasse-mouche en usage dans la vie ordinaire n'est sans doute pas entièrement épuisé ; il pourrait au besoin recevoir encore des développements considérables : néanmoins l'allonger d'une manière indéfinie me semble inutile, et j'aborde sans plus tarder le *flabellum* liturgique, objectif principal de mon étude.

## II.

La plus ancienne mention connue du *flabellum* liturgique se trouve inscrite dans les *Constitutiones apostolicæ*. Attribué à tort au pape saint Clément I (91-100), ce recueil existait certainement au II^e siècle ; l'article est précis et son interprétation ne soulève aucune difficulté.

1. J. W. Mollett, *Illustr. diction.* cité, p. 134, fig. 302.
2. Voy. G. Bapst, *Deux éventails du musée du Louvre*, 1882, pl. et p. 7, 8, 12. Madame Jubinal et M. Dupont-Auberville possèdent aussi quelques éventails demi-circulaires, première moitié du XVII^e siècle

Δύο διάκονοι ἐξ ἑκατέρων τῶν μερῶν τοῦ θυσιαστηρίου κατεχέτωσαν ἐξ ὑμένων λεπτῶν ῥιπίδιον, ἢ πτέρων ταώνος, ἢ ὀθόνης, ἢ ἡρέμα ἀποσοβείτωσαν τὰ μικρὰ τῶν ἱπταμένων ζώων ὡς ἂν μὴ ἐγχρίμπτονται εἰς τὰ κύπελλα.

*Diaconi duo ex utraque parte altaris, teneant flabella ex tenuibus membranis, aut pennis pavonum, aut ex linteo, ut parva animalia abigant, ne in calices incidant* (1).

Ainsi donc, dans la liturgie primitive de l'Église, le *flabellum* était au choix, en vélin, en plumes de paon, ou en étoffe. L'ustensile figurait à l'autel en double exemplaire, et le soin de l'agiter pendant le Saint Sacrifice incombait à deux ministres.

L'usage du *flabellum* est signalé chez les Bénédictins, au XIe siècle, mais avec certaines différences :

*Unus autem ministrorum, qui semper duo debent esse, stans cum flabello prope sacerdotem, ex quo muscarum infestatio exurgere incipit, donec finiatur, eas arcere a sacrificio, et ab altari, seu ab ipso sacerdote non negligit. Diaconus vero, subdiaconus et unus ministrorum, si dies festus est, acclives postea manent orationi intenti* (2).

Ici, on le voit, il n'est plus question que d'un seul *flabellum*, et la circonstance est importante à remarquer.

Un texte italien du XIIe siècle ne parle également que d'un *flabellum;* on lit en effet dans la *Vie* de saint Pierre, évêque de Policastro et abbé du monastère de La Cava, rédigée par un moine de Venouse :

*Senex namque venerabilis Petrus Spoletinus et Petrus Troianus, cujus religionis atque veritatis fuerint, nullus qui eorum tempore in monasterio mansit, ignoravit. Ii mihi narrare consueverant, quia quadam die, dum monasteria circuiret, Teresinum cum eo venerunt. Ibi vero cum in ecclesia S. Joannis missas celebraret, et quidam flabelli ministerium negligenter exhiberet, lampadem impulit, et oleum super altare fudit* (3).

A ce texte qu'il reproduit, Martène ajoute :

*Porro isti apud nostros distincti erant a diacono, subdiacono, ceroferariis et thuribulario, quorum officium describitur in Benignianis consuetudinibus c. 25* (1).

La conclusion est nette ; non seulement la liturgie bénédictine n'admettait qu'un *flabellum* unique, mais encore le maniement de cet ustensile y était dévolu à un acolyte spécial, tout à fait distinct des autres ministres de l'autel.

Hildebert de Lavardin, évêque du Mans (1097-1125), puis métropolitain de Tours (1125-1134), dans une lettre adressée, croit-on, à saint Anselme, s'en tient également à un simple exemplaire du *flabellum :*

*Flabellum tibi misi, congruum scilicet propulsandis muscis instrumentum..... Attende ergo quibus muscis immolantes Domino sacerdotes gravius infestentur ; quibus frequenter impedientur salutaria altaris officia* (2).

Au XIIIe siècle, Guillaume Durand semble ne faire allusion qu'à un seul chasse-mouche, mais le docte évêque de Mende nous apprend que l'on s'en servait pendant l'été, et à partir de la récitation de la Secrète jusqu'à la fin du Canon :

*Ne vero muscæ venientes perdant suavitatem unguenti, id est ne importunæ cogitationes tollant devotionem orationis, flabello spiritus abigantur, in inspiratione gratiæ repellantur. Quatenus Auster adveniens et Spiritus Sanctus accedens, perflet hortum, in mentem fecundet, ut aromata fluent, id est ut virtutes abundent. Ad quod etiam significandum æstivo tempore materiale flabellum, dum Secreta dicitur, adhibetur. Hac etiam ratione videlicet ne muscæ venientes perdant suavitates unguenti, dici potestque, Canon dici debet expedite non morose* (3).

Le *Cæremoniale* des Frères Prêcheurs et une rubrique de leur missel contiennent la formule suivante, résumé du texte bénédictin et de celui de Durand :

*Tempore quoque muscarum debet eas diaconus flabello amovere ne molestent sacerdotem et abigere a sacrificio* (4).

1. Lib. VIII, c. 12.
2. Le moine Bernard, *Consuetudines Cluniacenses*, c. 37, ap. Udalric, l. II, c. 29, 5, p. 142. *Consuet. S. Benigni*, ap. Martène, *De antiq. monach. ritibus*, II, c. IV, § 3, et *De antiquis Ecclesiæ ritibus* t. IV, col. 175, in-fol. 1738.
3. *Acta SS.*, 4 mars, c. II, n° 11.

1. Loc. cit.
2. *Epist.* VIII, ap. *Biblioth. max. Patrum*, t. XXI, p. 121.
3. *Rationale divin. offic.*, lib. IV, c. 25.
4. N° 6. V. Magri, *Hierolexicon*, p. 262, v° FLABELLUM, et Pompeo Sarnelli, *Lettere ecclesiastiche*, t. X, Lett. XLVIII, p. 104, n° 9, in-4°, Venise, 1740.

Hormis quelques maisons d'ordres religieux, Bénédictins et Dominicains, hormis, selon Magri, le Prieur conventuel des chevaliers de Malte, l'archevêque de Messine, et l'évêque de Troja (Capitanate) — celui-ci seulement aux processions du *Corpus Domini* (1) — la grande majorité de l'Église latine, semblerait, dès la fin du XIV^e siècle, avoir laissé tomber en désuétude l'usage du *flabellum* liturgique. Au XV^e, on se le rappelle, son véritable nom était oublié à Angers, et probablement en Allemagne. Néanmoins, il n'en fut pas ainsi partout à cette dernière époque, quelques monuments le démontreront bientôt. En attendant l'heure de les faire apparaître, un document va prouver que l'usage de notre ustensile persistait à Rome sous le pontificat de Nicolas V (1447-1455). Le *Cérémonial*, manuscrit 2385 de la Bibliothèque Barberini, rédigé au temps de ce Pape, prescrit l'emploi du *flabellum*.

Lorsqu'un cardinal-évêque officie solennellement pendant l'été : *Deferant quoque æstivo tempore flabella ad ejiciendas muscas a ministerio*, rubrique empruntée à *l'Ordo Romanus XIV* écrit, vers la fin du XIII^e siècle, par le cardinal Jacques Caietani (2). Le même *Ordo XIV* signale également l'emploi facultatif du *flabellum* à la messe papale, où le soin d'agiter l'ustensile incombait au porte-mitre : *Et si opportunum videbitur, is qui mitram servat, stans juxta Pontificem et flabellum tenens, abigat muscas.* Néanmoins, ajoute plus bas l'auteur, le porte-mitre, après la récitation de la Secrète, pouvait au besoin être doublé par un autre ministre : *Juxta ipsum diaconum stare potest in parte dextera is qui mitram servat : et, si tempus requirit, teneat flabellum ; et nihilominus Capellanus, vel aliquis alius de ministris, aliud tenere potest ad abigendum muscas* (3). Aujourd'hui, dans la Ville Éternelle, le chasse-mouche ne figure plus à l'autel où célèbrent les évêques suburbicaires, pas davantage à la messe du Souverain Pontife : un vestige en reste pourtant, bien qu'il soit quelque peu confus.

1. Loc. cit.
2. Bona, *Rerum liturgicarum* lib. I, c. 25, n° 6. Mabillon, *Museum Italicum*, t. II, p. 289.
3. *Mus. Ital.*, loc. cit., p. 297 et 303.

Quand le Pape se montre aux grandes processions, assis sur la *sedia gestatoria* et précédé du Sacré Collège, on porte à ses côtés deux éventails en plumes de paon fixés au sommet de longues hampes : *Hodie, in Ecclesia Romana, cum Summus Pontifex solemniter celebraturus procedit, duo flabella ex pennis pavonum compacta huic inde portantur, sed nullus eorum intra missam usus est* (1).

Le savant cardinal Bona, auquel sont empruntées les lignes précédentes, mourut en 1674 ; Georgi, dans son ouvrage capital, ne fait aucune allusion au double chasse-mouche qui escorte le Pape (2) ; mais, avant Bona, Joseph M. Suarès, évêque de Vaison, avait traité la matière *ex professo* (3). Malheureusement il m'a été impossible de rencontrer un opuscule fort rare ; j'ignore donc à quel point de vue le sujet y est envisagé, et quelle origine on y attribue aux éventails pontificaux, dont Magri parle en ces termes : *Per has oculatas pennas admonetur Prælatus quod in suis actionibus summopere circumspectus incedere debeat, in quem numerosissimi populorum oculi assidue collimant ; ob eandem enim causam Romanus Pontifex, quando pontificaliter in sella defertur, ex utroque latere similibus flabellis obumbratur* (4). En revanche, Angelo Rocca, dans sa *Chronhistoria de Apostolico Sacrario*, à l'article où il parle de l'office du confesseur du Pape, reproduit l'extrait suivant d'un *Cérémonial* manuscrit de la Bibliothèque Vaticane :

*Item ad hujus etiam officium pertinet omnia jocalia Cappellæ, ut puta, reliquiaria, cruces, calices, imagines, candelabra aurea, argentea, et omnia vestimenta, et ornamenta quæcumque ad Dei servitium, et Cappellam Summi Pontificis deputata custodire, exceptis mitris prætiosis, et aliis quibusdam solitis custodiri per cubicularios ; et exceptis thiara et* cherubin *quæ solent reponi in camera thesaurariæ Palatii Apostolici* (5).

1. Bona, loc. cit.
2. *De liturgia Romani Pontificis*, 3 vol. in-4°, Rome 1731-1744.
3. *De flabellis pontificiis et muscariis pavoninis diatriba, data Vasioni* VIII *kal. Junias* MDCLII.
4. Loc. cit.
5. *Thesaurus pontific. sacrarumque antiquitatum*, t. I, p. 337 ; 2^e éd., in-fol., Rome 1745.

Ces *cherubin*, assez précieux pour que la garde n'en incombât ni au confesseur, ni aux camériers, et qui étaient renfermés avec la tiare dans le trésor du palais apostolique, se rapportent trop complètement aux n^os^ 681-683, repris plus haut, de l'inventaire du Saint-Siège en 1295, pour que leur identité puisse être mise en doute. Ailleurs, Rocca tente l'explication d'objets qui lui sont inconnus ; et, après des hypothèses trop hasardeuses pour en tenir compte, il demande si les chérubins pontificaux ne seraient pas les mêmes que ceux indiqués dans un *Cæremoniale*, manuscrit n° 132 de la Bibliothèque Vaticane, où l'on décrit la procession solennelle du Pape se rendant à Saint-Jean de Latran pour y être installé comme évêque de Rome.

*Sic omnibus equos ascendentibus, prior diaconorum cum ferula ordinet processionem hoc modo : primo præcedit equus Domini Papæ phaleratus ; secundo vadit subdiaconus cum cruce ; tertio duodecim brandonarii cum duodecim vexillis rubeis, et duo alii cum duobus* cherubim *in cacumine lancearum.*

Appuyé sur des textes d'Origène *(Homilia II in Cantic. cantic.)*, de saint Augustin *(In Exod. quæst.* 105*)*, enfin de saint Grégoire le Grand *(Hom. VI in Ezechielem)*, où les chérubins de l'Arche d'alliance sont offerts comme les symboles des deux Testaments, l'Ancien et le Nouveau, l'auteur ajoute à sa citation : *In cacumine lancearum esse dicantur, eos nonnisi statuas ex metallo, præsertim vero ex auro, effictos fuisse, taleque symbolum Christi Vicario congruere censendum est* (1).

Magri, qui a utilisé les travaux de Rocca, et encore d'autres ouvrages, n'hésite pas à proclamer l'étroite connexion régnant entre les *cherubim* des anciennes processions pontificales et les *flabella* en plumes de paon du cérémonial moderne : *Hæc duo tamen ornamenta*, cherubim *appellata, in cacumine hastarum posita, quæ præferebantur ultimo loco ad latus Pontificis, alia non esse puto, quam illa bina flabella quæ solent deferri ad tegendum Pontificis caput, quæ seraphim significant* (1). Les conclusions de Magri me semblent devoir être acceptées sans réserve ; elles marchent d'ailleurs en parfait accord avec mes propres idées. Les *cherubim* ou *rotulæ* métalliques appariés, prédécesseurs des éventails en plumes, ne purent être que les congénères des ustensiles qui les ont remplacés, à savoir, des *flabella*. Quant à l'interprétation symbolique des chérubins par l'Ancienne Loi et la Nouvelle, mise en avant par Rocca, elle répond de la manière la plus catégorique aux termes des inventaires angevins, comme aux représentations figurées sur la *rotula* de Kremsmünster. A l'appui des preuves morales, l'identité complète des disques crucifères et des *cherubim* pontificaux sera matériellement établie lorsque nous aborderons les usages des diverses communions orientales.

Le silence gardé par certains écrivains liturgistes, par les Sacramentaires, Cérémoniaux, Missels et autres livres d'église, relativement au *flabellum*, vient seulement démontrer que ce meuble n'était pas jadis d'un emploi général en Occident, ou bien qu'alors on lui accordait tout juste l'importance d'un accessoire secondaire et facultatif : *de minimis non curat prætor* (2). Cependant, au milieu du treizième siècle, l'Anglais Jean de Garlande, recommande instamment l'emploi du *flabellum : Ne careat ecclesia acerra et flabello* (3).

## III

LES témoignages écrits ne nous ont pas fait défaut au sujet de l'éventail liturgique ; en dehors des spécimens métalliques reproduits ou mentionnés dans le premier

1. *Ibid.*, ibid., p. 353. — La procession de Saint-Jean de Latran est décrite en termes identiques dans l'*Ordo* XIII, rédigé sous Grégoire X, en 1271 (Voy. *Museum Ital.*, t. II, p. 228) ; mais le manuscrit consulté par Rocca est évidemment celui de Caietani, *Ordo* XIV, (V. *Mus. Ital.*, t. cité, p. 259).

1. *Hiérol.* p. 139, v° CHERUBIM.

2. Parmi les auteurs qui ont écrit sur le *flabellum*, on doit citer le P. Sébastien Paoli, *De patena argentea Forocorneliensi S. Petri Chrysologi*, p. 78 et sq., Naples, 1745. M^gr^ Martigny a également publié une brochure intitulée *De l'usage du flabellum dans les temps antiques*, in-8° de 40 p. Belley, 1858. L'opuscule, refondu et condensé par son auteur, est entré dans le *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, ouvrage dont on peut corriger ou augmenter certains articles, mais qui n'en reste pas moins la base fondamentale de tous les travaux du même genre, entrepris soit en France, soit en Angleterre ou en Allemagne.

3. *Dict.*, c. De ornatis ecclesiæ.

chapitre de ce travail, les types originaux de notre ustensile sont fort clair-semés : quoique l'on en ait dit, ses images peintes ou sculptées se rencontrent assez souvent ; il ne s'agit que de les rechercher. J'ai pu, grâce à mes amis et à mes propres investigations, récolter un chiffre assez respectable de monuments, et j'en ai laissé encore beaucoup dans l'ombre. Tout mon butin, il est vrai, n'est pas inédit, mais, à ma connaissance, il n'a pas été jusqu'ici groupé en série continue, dispersé qu'on le trouve çà et là dans des circonstances indépendantes. Ce butin, je vais l'offrir au lecteur par ordre chronologique, autant qu'il me sera possible.

Canosa di Puglia (*Canusium*, Κανύσιον), sur les bords de l'Ofanto (*Aufidus*) à 25 kilomètres environ de l'Adriatique, fondée dit-on par Diomède, fut jadis l'une des plus importantes cités italo-grecques de l'Apulie Daunienne : son enceinte, qu'habitait une nombreuse population, mesurait 16 milles de tour. Les Romains firent de Canusium un municipe, mais, au premier siècle de notre ère, elle était bien déchue, car elle ne comptait plus qu'au nombre des moindres villes apuliennes (1). En outre, rasée jusqu'aux fondements par les Barbares envahisseurs de l'Italie méridionale, la malheureuse Canosa eut encore beaucoup à souffrir du tremblement de terre de 1694, et elle en est réduite aujourd'hui à 4000 âmes. Renommée de longue date pour son activité industrielle, Canosa produisit des merveilles qu'une découverte sépulcrale très célèbre fit connaître en 1812 (2) ; on y travailla le bronze avec succès (3), mais les tissus de laine formaient la principale branche de son commerce. Suétone reproche à Néron d'avoir poussé le luxe jusqu'à habiller ses muletiers avec des étoffes canusiennes (4) ; Pline vante les *pænulæ* apuliennes, notamment celles de Tarente et de Canusium ; ajoutant que la matière brute des dernières était fauve (1). Martial a des éloges pour la solidité de certains vêtements bruns, couleur de vin miellé, que produisait Canosa :

Hæc tibi turbato Canusina simillima mulso :
Munus erit : gaude ; non cito fiet anus (2).

Le poète latin nous apprend également qu'à Rome on employait surtout les tissus canusiens bruns, tandis que Gaulois, soldats et esclaves préféraient les rouges ;

Roma magis fuscis vestitur, Gallia rufis ;
Et placet hic pueris militibusque color (3).

Les droguistes canusiens fabriquaient aussi, à l'usage des peintres, un ton violacé nommé *purpurissum*, produit très inférieur du reste à ceux qui venaient de Pouzzoles, de Tyr, de Gétulie et de Laconie (4).

Nous savons aussi par Horace, qui traversa *Canusium* lors de son voyage à Brindes, que l'eau potable y était rare et que le pain y craquait sous la dent :

Nam Canusi lapidosus : aquæ non ditior urna,
Qui locus a forti Diomede est conditus olim (5).

De plus, que les Canosiens parlaient une langue mêlée de grec et de latin :

Patriis intermiscere petita
Verba foris malis, Canusini more bilinguis (6).

Siège d'un antique évêché réuni d'assez longue date à la métropole de Bari (7), Canosa eut pour premier pasteur, cin-

1. Aufidus, ex Hirpinis montibus Canusium præfluens. Pline, *Hist. nat.*, III, XVI, 3. Strabon, *Geogr.*, l. VI, c. III, n° 7 ; n° 9. ἀλλὰ νῦν ἐλάττους εἰσίν.

2. Voy. Millin, *Description des tombeaux de Canosa*, Paris, 1816, in-fol.

3. Voy. Damadeno, *Ex Canusinum, seu de tabula ænea Canusina*, Leyde, s. d., in-fol. ; *Thesaurus antiq. et hist. Ital.*, t. IX ; *Delectus scriptorum Neapol.*, Naples, 1735, in-fol.

4. Namque carrucis minus mille fecisse iter traditur, soleis mularum argenteis, canusinatis mulionibus, armillata phaleratagque Mazacum turba atque cursorum. *Nero*, XXX.

1. Lana autem lautissima Apula..... Apulæ breves villo, nec nisi pænulis celebres. Circa Tarentum Canusiumque summam nobilitatem habent. — Canusium fulvi. *Hist. nat.*, VIII, LXXIII, 1, 2.

2. *Epigr.*, XIV, CXXVII.

3. *Ibid.* CXXIX, CANUSINÆ RUFÆ. Athénée, *Deipnos.*, l. III, p. 197, mentionne aussi la *pænula* canusienne : ὁ καλὸς καυσινὸς φαινόλης.

4. Pline, *Hist. nat.*, XXXV, XXVI, 2 : Vilissimum a Canusio.

5. I, *Sermon.* V, 91.

6. *Ibid.*, X, 29. Sarnelli, qui vraisemblablement n'aimait guère la Pouille, ajoute son trait à ceux d'Horace en parlant du *flabellum*. Fin qui in quanto all'uso commune : circa alle cose sagre ; se nella mensa commune per discacciare le mosche ci serviano de' ventagli, quanto maggiormente nella sagra Mensa, precisamente in questi paesi della siticulosa Puglia, dove n'è tanta l'abbondanza che un poeta chiamo la mosca :

Pugliese mostro
Sanguisuga volante, alata Arpia.

*Lettere eccles.*, Lett. XLVIII, p. 103.

7. On lit en effet l'inscription suivante, au pourtour

quante-deux années consécutives (514-566), un homme à qui ses vertus et ses talents méritèrent d'être rangé au nombre des saints. Ami de saint Benoît qu'il allait fréquemment visiter au Mont-Cassin, singulièrement estimé du Pape Gélase, Sabinus, en 535, fut envoyé comme ambassadeur à Constantinople par le Souverain Pontife Agapet. Devenu aveugle dans son extrême vieillesse, Sabinus reçut de Totila, dont il avait autrefois prédit le triomphe [1], un accueil exceptionnel; non seulement le roi Goth exigea que l'évêque occupât à table la place d'honneur, mais encore il voulut lui-même servir d'échanson à son vénérable convive [2].

D'abord inhumés dans la cathédrale de Saint-Pierre, à Canosa, les restes mortels de saint Sabin furent, lors de la prise de cette ville par les Sarrasins (818), transportés à Bari. En 851, l'archevêque Angelatius donna la sépulture aux reliques; l'archevêque Élie les reconnut vers 1091; au XII^e siècle, l'archevêque Jean V (1151-1169) les plaça honorablement au milieu de la cathédrale. Une inscription métrique, encastrée dans le mur de cette église dédiée à sainte Madeleine, rappelle le souvenir des faits précités:

TVMBA BEATI MEMBRA SABINI CONTINET ISTA.
CONDIDIT HIC PRÆSVL MEMBRA ANGELATIVS ILLA.
QVE BARI PRIMAS PRIMVS PATEFECIT HELIAS
TANDEM SANCTORVM SVBLIMATORE FAVENTE.
VRBS EST BARENSIS PATRE CONSOLATA JOANNE.
QVI SIMPLEX IVSTVS PRVDENS PIVS ATQVE PVDICVS
BASILICAM ISTAM VETEREM NIMIS ET TENEBROSAM
VT DECET ET DECVIT DIGNO CVLTV RENOVAVIT.
CVM TRIBVS HANC ARIS POSTQVAM DE MORE SACRAVIT.
IN MEDIO SANCTI SABINI MEMBRA LOCAVIT
QVE MAGDALENE SVB HONORE MARIE
MEMBRORVM NON EST PRIMI QVOQVE MARTYRIS EXPERS.
V. IDVS. FEBR. IND. IV.

En même temps qu'il rendait à saint Sabin les honneurs qui lui étaient dus, Jean détacha du corps un bras et le fit inclure dans une châsse de cuivre doré; en 1327, Roger de San Severino, archevêque de Bari, échangea le vulgaire métal contre une custode d'argent ornée de pierreries [1].

Lorsque Millin, en 1812, se rendit à Canosa pour étudier et décrire les tombes antiques qui venaient d'y être découvertes, ce savant archéologue eut l'occasion de voir dans la cathédrale actuelle, dédiée à saint Sabin, — Saint-Pierre n'existe plus — un *flabellum* liturgique qu'il dessina. Le croquis original, conservé au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale de Paris [2] avec les autres documents figurés que le voyageur rapporta de ses excursions, est tombé sous les yeux de M. Émile Molinier, qui s'est empressé de le copier à mon intention. Bien qu'elle se ressente tant soit peu d'une époque où les archéologues ne comprenaient rien en dehors de l'art antique, l'œuvre de Millin est néanmoins très intelligemment exécutée; un médiocre effort d'imagination suffit pour y retrouver le caractère primitif du modèle : mais, comment utiliser un dessin au trait, si l'on n'est pas renseigné sur les dimensions et la matière de l'objet qu'il représente ? Dans mon embarras j'eus recours à l'obligeance d'un ecclésiastique dont alors j'ignorais même le nom, M. l'archiprêtre de Canosa. La chance m'a favorisé; homme aussi remarquable par une instruction solide que par d'éminentes qualités évangéliques, M. l'abbé Giacomo Gagliardi se mit entièrement à ma disposition. Ici pourtant la bonne volonté demeurait impuissante; il fallait davantage. Le *flabellum* avait été, probablement après 1812, renfermé dans un meuble vitré, scellé du sceau archiépiscopal. Quel moyen M. Gagliardi et son complice, M. le chanoine Donato Maria Fiore, trésorier du chapitre, employèrent-ils pour tour-

d'un siège en marbre placé dans le chœur de la collégiale de Saint-Nicolas, à Bari:

NI PATER HELIAS HOC TEMPLVM Q(ui) PRIVS EGIT,
QVOD PATER EVSTASIVS SIC DECORANDO REGIT.
INCLITVS ATQVE BONVS SEDET HAC IN SEDE PATRONVS,
PRESVL BARINVS HELIAS ET CANVSINVS.

Ce siège fut sculpté, en 1098, par le maître Romoald, pour l'archevêque Élie, ancien abbé de Saint-Nicolas. Eustache, qui décora l'église, succéda à Élie, dans le gouvernement du monastère. Willemin, *Monum. franç. inéd.*, pl. V, p. 4. Jacob Burkhardt, *Der Cicerone*, 4^e éd., p. 300. *Revue de l'Art chrét.*, 1883, n° 3, p. 286.

1. Præterea Canusiæ antistes ecclesiæ ad eumdem Dei famulum (saint Benoît) venire consueverat, quem vir Dei pro vitæ suæ merito valde diligebat. Is itaque, dum illo de ingressu regis Totilæ et Romanæ urbis perditione colloquium haberet, dixit : per hunc regem civitas illa destruetur, ut jam amplius illa non habitetur. Cui vir Domini respondit : Roma a gentibus non exterminabitur, sed tempestatibus coruscis et turbinibus, ac terræ motu fatigata, in semetipsa marcescet. S. Grégoire le Grand, *Dialog.* lib. II. c. XV, col. 240, ap. *Opera omnia*, t. II, in-fol., 1705. — Pour les détails antérieurs, v. *Acta SS. Febr.*, t. II, p. 311, 315, 324.

2. Id. *Dialog.*, lib. III, c. V, col. 285, éd. cit.

1. *Acta SS.*, loc. cit., p. 326, 320, 323.

2. Gb 20, fol. 38.

ner la difficulté et éluder les défenses, en restant à l'abri des censures que l'Église inflige aux violateurs de sceaux? Je n'ai pas le droit de le révéler : il a réussi, voilà tout (1). Grâce à une obligeance exceptionnelle et à une ruse habilement ourdie, procédés en vers lesquels je ne saurais montrer trop de gratitude, je suis maintenant en possession de documents qui permettent de décrire notre ustensile liturgique. A ces matériaux, le talent de M. le chanoine Luis Mele voulut joindre une aquarelle du motif peint sur l'éventoir.

Malgré l'étroite affinité qui règne entre les *flabella* de Monza et de Canosa, ils diffèrent néanmoins l'un de l'autre par un point essentiel. Le premier a été renfermé dans un étui, tandis que le second a gardé sa monture originaire. L'éventoir de ce dernier consiste également en une feuille de vélin, mais au naturel, plissée en rond (diam. $0^{m}33$), et rentrant à volonté dans un *cassettino* rectangulaire, prolongement de la hampe qui mesure $0^{m}74$. La hauteur totale du système atteint donc $1^{m}07$ quand il est ouvert ; $0^{m}905$ quand il est fermé. Le disque, lorsqu'on le développe, est maintenu au moyen d'une broche suspendue par une chaînette à l'angle inférieur du côté gauche de l'échancrure, broche qui pénètre alors dans un trou pratiqué sur la tranche du *cassettino* (2). L'ornementation polychrome du vélin est très élégante ; trois bandes d'or et des filets rouges ou bleus y séparent deux motifs : le supérieur, de *campanules* (?) et d'S affrontées, le tout écarlate ; l'inférieur, d'ellipses cardimorphes divisées en trois compartiments feuillagés, sur des champs d'azur et de gueules, de telle sorte, qu'alternativement le centre est bleu flanqué de rouge, ou rouge flanqué de bleu. Des virgules rigides, aussi colorées en bleu, garnissent les intervalles aux points de tangence des ellipses. (V. pl. XIV, fig. 1 et 2.)

La monture est en bois exotique, analogue au palissandre ; aucun ébéniste du lieu n'a pu en déterminer l'essence : ce bois fut vraisemblablement importé de l'Inde par les négociants de la Mer Rouge et d'Alexandrie. Des accolades et une guirlande de feuilles d'acanthe, sculptures en plat relief, ornent le *cassettino ;* la hampe est amortie par un chapiteau corinthien issant d'une gueule de dragon. Au cou du monstre, quatre tenons —un seul a persisté—s'emboîtaient à frottement, de manière à pouvoir couper le manche en deux lorsqu'on ne se servait pas de l'ustensile. Sous l'interruption, une longue poignée torsadée; puis un nœud sphéroïdal à gorge; enfin, comme terminaison, une main.

Une tradition séculaire attribue à saint Sabin le *flabellum* de Canosa ; il constitue une véritable relique, soigneusement gardée avec certains vêtements que l'on croit d'origine semblable, à savoir : une écharpe de soie rouge à filets d'or, une aube, des bas *(caligæ, udones)*, des sandales, des gants brodés. Je n'ai aucune notion spéciale des objets ci-dessus, M. Gagliardi les ayant seulement énumérés ; les discuter en détail m'est donc interdit : bornons-nous à les apprécier en bloc.

L'antiquité de l'aube n'a pas besoin d'être démontrée, elle est notoire ; l'admission des sandales dans le costume liturgique remonte fort loin ; la question des bas et des gants n'étant pas mathématiquement résolue, le pour et le contre ont toute liberté de s'y donner carrière ; enfin, je m'étonnerais peu que l'écharpe rouge striée d'or ne fût un *Keffieh* syrien, jadis à usage de mitre (1). Donc, jusqu'à plus sérieux examen, les associés du *flabellum* n'infirmeraient guère son attribution à saint Sabin.

Abandonnons les comparses pour revenir à l'objectif principal de notre étude. La guirlande d'acanthe et le chapiteau corinthien embrassent une période trop étendue; ils ne sont pas suffisamment caractéristiques. Le main terminale apparaît sous une forme identique, avec l'estampille BYZAN, au sommet d'une épingle à cheveux du IVe siècle (2). La tête du dragon est douteuse; il

1. L'exemple donné par MM. Gagliardi et Fiore devrait être suivi en France, aussi bien que dans certains pays étrangers où, sous prétexte de vénération, on a dérobé à tous les regards maints objets d'une importance capitale pour l'histoire de l'art et le développement industriel.

2. Millin a reproduit cette broche aujourd'hui perdue.

1. V. *Anciens vêtements sacerd. et anc. tissus conservés en France*, t. III, c. 6, § I, Sandales, et c. II, Bas liturgiques; t II, c 7, § III, Gants, et c. 5, § I et III, Mitre.

2. E. Q. Visconti, *Lettera intorno ad una supelletile d'argento scoperta in Roma*, p. 9, pl. XXV, fig. 10 ; in-4°, Rome, 1825.

faudrait voir l'original. Relativement au décor peint, le cordon de *campanules* exhale un parfum d'archaïsme très prononcé, tandis que les ellipses cardimorphes donnent une note bien distincte. On doit supposer là une variante des rinceaux de vigne fréquents sur les manifestations artistiques des premiers âges chrétiens; peut-être deux paires de boucles d'oreilles filigranées, trouvées en compagnie de l'épingle à cheveux ci-dessus mentionnée offriraient-elles notre motif à l'état embryonnaire (1)? Toutefois, les encadrements des portes en bronze de la cathédrale de Ravello (Campanie, Salerne) exécutées en 1179 par Barisano, de Trani (2), présentent une nouvelle variante de l'ornementation cardimorphe ; mais, des rares monuments de l'Italie sud-orientale, aux XI^e et XII^e siècles, arrivés à ma connaissance, aucun ne témoigne d'affinités directes ou indirectes avec le style des peintures du *flabellum* de Canosa.

En définitive, lorsqu'une antique tradition est rivée, pour ainsi dire, au sol qui la vit naître, quand on n'a pas d'arguments irréfutables à lui opposer, il serait bien téméraire de conclure à son désavantage ; le parti le plus simple est alors de s'abstenir. Deux archéologues éminemment pratiques, MM. Victor Gay et Jules Helbig, auxquels la question a été soumise, refusent de se prononcer : on ne trouvera pas étrange que je suive leur exemple.

Outre les objets ci-dessus énumérés signalons encore à Canosa, proche de la cathédrale : le mausolée du célèbre Bohémond de Tarente, prince d'Antioche (3). A l'intérieur de la cathédrale : le corps de saint Sabin, au fond de la crypte; un fémur du même saint, dans une custode d'argent; un siège épiscopal en marbre, sculpté par le maître Romoald (1078-1089); une chaire (1200) (4).

1. Id., *ibid.*, ibid., fig. 5 et 6.
2. Jacob Burckhardt, *Der cicerone*, 4^e éd., p. 294.
3. Note de M. l'abbé Gagliardi.
4. V. Willemin, *Monum. franç. inéd.*, pl. V ; texte p. 4. Le siège a pour supports deux éléphants ; une incription rappelle les noms du donateur et du sculpteur :

VRSO PRECEPTOR :
ROMOALDVS AD HEC FVIT ACTOR.

(Ursus, archevêque de Bari, en 1087, eut pour successeur Élie.)

L'un des plus curieux et des plus beaux monuments de la paléographie irlandaise, le manuscrit dénommé *Book of Kells*, attendu qu'il appartenait jadis à l'église de Kells (Irlande), remonte à une très vénérable antiquité ; on prétend même qu'il est contemporain de saint Colomban, mort en 615, à Bobbio. Parmi les illustrations au trait de ce volume, on distingue un lion ailé inscrit

Illustration du *Book of Kells*, (d'après Westwood).

dans un cercle supporté par un bœuf, aussi ailé, et un aigle ; au sommet, deux disques

Sur les rampants du dossier, dont la traverse comporte deux aigles, on lit :

Presvl vt eterna post hac potiare cathedra
Qvod vox exterivs res ferat interivs.
Qvod geris in specie da gestes lvmen vt in re,
Lvmen cvm prestas, lvmine ne careas.

On doit encore au maître Romoald, outre les trônes de Bari et de Canosa, un siège analogue, placé dans l'église de la Grotte, à Monte-Sant'Angelo. *Der cicerone*, p. 300.

Le flanc droit de la chaire offre l'inscription suivante :

✠ Per ivssionem domini mei Gvitberti venerabilis presbiteri.
✠ Ego Acceptvs, peccator archidiaconvs feci ·✠· hoc opvs.

Je dois ces inscriptions et les dessins des divers monuments de Canosa à l'obligeance de M. G. Gagliardi, il a su découvrir, au fond de sa petite ville, un jeune artiste nommé A. Désisto, dont les dispositions méritent d'être encouragées.

munis chacun d'une paire de clochettes à triple battant, et ajustés sur de longues hampes croisées derrière le félin central. L'intention symbolique du dessinateur ne me semble pas douteuse ; la réunion des attributs évangélistiques, figure le Saint Sacrifice et l'autel où N. S. Jésus-Christ, sous la forme du lion de saint Marc, *Ecce vicit leo de tribu Juda* (1), tient la place d'honneur. Alors, les disques, qui s'identifient avec les *flabella*, c'est-à-dire avec les *cherubim*, représenteraient ici l'homme ailé de saint Matthieu. J'ai déjà parlé du sens mystique des *cherubim* et de leur intervention dans les cérémonies pontificales ; l'occasion s'offrira plus loin de traiter le sujet à fond en examinant les diverses liturgies orientales; mais, n'ayant pas encore quitté l'Occident, rien de ce qui le concerne ne doit être omis : sur de très anciennes mosaïques (430) dans l'église de Sainte-Sabine, à Rome, existent de nombreux *flabella*, pareils au rhipide grec primitif et conséquemment analogues aux disques du *Book of Kells* (2).

L'absence de coloriage empêche malheureusement de préciser la matière constitutive des ustensiles irlandais. Les *tintinnabula* qui y sont suspendus, et que nous retrouverons bientôt chez les chrétiens asiatiques, la crête festonnée qui borde la circonférence externe, à l'instar des types d'Hildesheim et de M. le baron R. Seillière, laisseraient soupçonner une surface métallique, tout au moins une solide armature. En revanche les rayons divergeant autour d'un orbicule central, accusent nettement le vélin plissé et plaident en faveur de ce dernier. Le problème est difficile à résoudre; aussi dois-je me borner à constater provisoirement, qu'à une époque très reculée l'église d'Irlande avait des usages spéciaux, conservés seulement aujourd'hui par certaines liturgies orientales (3).

1. *Apocal.*, v. 5.

2. Idemque Romæ, in perantiqua Sanctæ Sabinæ ecclesia, imitatione quadam ornamentorum, quæ in diebus festis visebantur, inter angulos arcubus adjacentes multa hujusmodi flabella ex marmoreis minutisque crustis composita conspiciuntur. Gori, *Thesaurus veter. diptych.*, t. III, p. 164.

3. Voy. J. O. Westwood, *Fac similes of the miniatures and ornaments of anglo saxon and irish manuscripts*, p. 31, 153, pl. LIII, fig. 7, in-fol., Londres, 1868 ; W. Smith, *The Diction. of christ. antiquities*, t. I, p. 676.—M. le Dr Westwood est encore l'auteur d'un important ouvrage sur les illustrations des manuscrits, *Palæographia sacra pictoria*, in-4°, Londres, 1845.

L'un des plus pratiques et des plus aimables savants que je connaisse, M. le commandeur J. Descemet, camérier d'épée de Sa Sainteté, a dessiné, dans l'église de l'abbaye de Ferentillo (Ombrie), les fragments d'un curieux autel de marbre, couverts d'ornements gravés en creux. La plaque principale offre trois disques crucifères, à peu près d'égal diamètre, mais variant quant aux décors. Ces disques amortissent de longues hampes nodulées, fichées dans un pied de chandelier. L'orbicule central repose sur l'épanouissement de la hampe; les orbicules latéraux ont pour base immédiate un rectangle, fort analogue au *cassettino* des anciens *flabella*. Les espaces intermédiaires sont occupés par deux personnages abrités sous une arcature. A droite, un homme vêtu d'une robe serrée à la taille ; d'une main, il élève un maillet rond ; de l'autre, il tient un ciseau à graver. En haut, trois cercles ornés de croix; aux flancs, des étoiles à six rayons. Une inscription, qui débute sur le maillet tenu en main, se continue sur un second maillet libre et finit dans le champ même du tableau, comporte ces mots :

VRSVS MAGESTER FECIT.

Le personnage de gauche, les bras étendus comme les figures d'orantes, n'a qu'une courte tunique ; des écussons étoilés, munis d'appendices, l'accostent ; au-dessus de sa tête, l'antique symbole des catacombes, deux colombes affrontées devant un vase; mais ici le vase a l'aspect des *calices ministeriales* munis d'anses.

On lit en gros caractères, tant sur la bordure supérieure que sur le côté droit de la dalle :

✠ HILDERICVS. DAGILEOPA ✠ IN HONORE
SC̄I PETRI ET AMORE SC̄I LEO
(nis) ET SC̄I GRIGORII
PRO REMEDIO A(ni)M(æ suæ),

L'église du monastère de Ferentillo, dédié à saint Pierre, fut construite, vers 724, par Faroald II, duc de Spolète; en 739, Luitprand, roi des Lombards, vint à Spolète, dont il inféoda le duché à l'un de ses leudes nommé Hildéric ; enfin l'inscription suivante

apparaît sur le *ciborium* de l'autel de *San-Giorgio in Val Pulicella* proche Vérone :

✠ VRSVS MAGESTER CVM DISCEPOLIS
SVIS IVVENTINO ET IVVIANO
EDIFICAVET HOC CIVORIUM

Une autre colonne de l'édicule portant la date du règne de Luitprand, on ne peut mettre en doute l'identité des deux Ursus; quant à la personnalité d'Hilderic, elle est, je crois, suffisamment établie (1).

Fragment d'un ancien autel, à l'abbaye de Ferentillo. (D'après M. de'Rossi.)

J'ai suivi jusqu'à présent notre illustre maître M. de'Rossi; me pardonnera-t-il de le quitter pour m'engager dans une autre voie.

A mon humble avis, le tableau réunit un ensemble d'objets destinés à la célébration des Saints Mystères, ensemble qui symbolise l'autel dont il décore la face. D'abord, les *flabella* déployés; ensuite le pain sacré, caractérisé par des croix, bien distinctes des étoiles gravées ailleurs; puis le calice destiné au Précieux Sang. Le lapicide Ursus s'est représenté lui-même, ayant pour attribut les deux principaux outils de sa profession, le maillet et le ciseau; près d'Ursus figure Hildéric militairement accoutré, consacrant à Dieu le monument qu'il a élevé en l'honneur des bienheureux. Le groupement de trois *flabella* auprès des Saintes Espèces qu'ils doivent garantir de tout contact impur, me semble en rapport direct avec les disques crucifères d'Hildesheim.

La bibliothèque capitulaire de Trèves possède un *Codex Evangeliorum*, attribué au VIIIe-IXe siècle, et que M. le professeur Westwood tient avec raison pour être de style hiberno-saxon. L'une des illustrations de ce précieux volume offre l'image d'un diacre reconnaissable au *clavus angustus* de son vêtement. Notre personnage tient, croisés sur sa poitrine, un *flabellum* rayon-

1. J. B. de' Rossi, *Bulletin d'archéol. chrét.*, éd. franç. 1875, pp. 178, 182, 183, pl. XI. Maffei, *Mus. Veronense*, pl. 181. Ch. et G. Rohault de Fleury, *Autels*, p. 171. pl. LVIII.

nant et un couteau (1). Le *flabellum* se rapporte directement aux *astérisques* d'or que le chanoine Hubert des Ursins légua jadis à la chapelle du *Corpus Domini* de la cathédrale de Liège (v. ch. I, § 3); le couteau n'est pas moins intéressant. Sa lame arrondie et légèrement courbe reproduit la forme des ustensiles de table dits *couteaux anglais*, ustensiles dont les Anglais se servent en guise de fourchette; de plus cette lame est striée de lignes régulières qui semblent impliquer des parties évidées: nous rencontrons encore là le souvenir d'un meuble liturgique disparu en Occident, mais que les Orientaux ont gardé.

Figure tirée de l'*Évangéliaire* de Trèves. (D'après Westwood.)

Les Grecs nomment *sainte lance* (ἁγία λόγχη) une sorte de couteau à lame lancéolée et manche cruciforme, qui sert à couper, dans la masse du pain offert, la portion à consacrer (2). « On trouve, dit Mgr Martigny, les traces d'un usage à peu près semblable dans l'Église latine. Avant de paraître à l'autel, les pains destinés au Saint Sacrifice étaient déposés sur la table dite *mensa diaconica* (3). Là, ils étaient bénits par des oraisons solennelles. Après cette bénédiction, on les divisait en plusieurs parties à l'aide d'un couteau exclusivement réservé pour cet usage, et que les liturgistes appellent « *culter eucharisticus* » (4). On conservait dans la Collégiale de Saint-André, à Verceil, un couteau eucharistique qui, suivant une tradition, aurait appartenu à saint Thomas de Cantorbéry. La lame de cet ustensile a la forme d'une lance à pointe émoussée carrément; le cœur et l'extrémité sont évidés; le manche, cylindrique et en bois de myrte, offre les figures emblématiques des douze mois de l'année, sculptées en relief (1).

Sainte Lance des Grecs. (D'après Goar.)

De l'abbaye de Saint-Philibert de Tournus, la tourmente révolutionnaire a fait passer dans la collection de M. Carrand (jadis à Lyon, aujourd'hui à Pise) un précieux *flabellum* que l'on attribue généralement au IXe siècle, bien que Viollet-le-Duc le suppose du XIIe (2). Du même type que les *flabella* de Canosa et de Monza, l'éventail de Tournus, en vélin, se replie comme le premier entre les volets d'un *cassettino* rectangulaire. Le diamètre de la roue est de 0m, 30; la longueur du manche proprement dit, de 0m, 36; la hauteur totale du système déployé, d'environ 0m, 70. Un décor polychrome, disposé ainsi qu'il suit, couvre les deux faces du parchemin. D'un côté, une zone extérieure de feuillages et d'animaux fantastiques; une intérieure, comportant sept figures de saints accompagnés de leurs noms:

Couteau liturgique attribué à saint Thomas de Cantorbéry. (D'après Allegranza.)

*Sa Lvcia. Sa Agnes. Sa Cecilia. Sa Maria. S. Petrvs. S. Pavlvs. S. Andreas.* Les filets qui prolongent les zones font lire en lettres d'or sur champ pourpre :

*Flaminis hoc donvm, regnator svmme polorvm*
*Oblatvm pvro pectore svme libens.*
*Virgo parens XPI voto celebraris eodem ;*
*Hic coleris pariter, tv Filiberte sacer.*

Après cette dédicace au souverain maître de l'univers :

*Svnt qveqvae modicvm confert estate flabel-*
*[lvm :*
*Infestas abigit mvscas et mitigat estvs,*
*Et sine dat tedio gvstare mvnvs ciborvm.*
*Propterea calidvm qvi vvlt transire per an-*
*[nvm*

1. Westwood, *Fac-similes, etc.*, pl. XX, et *communic. particulières.* Smith, loc. cit.
2. Voy. Goar, *Euchologion*, p. 60, 61, Liturgie de saint Jean Chrysostôme, et 116, fig.; *Cérém. relig.*, t. III, pl. I; Martigny, *Dict. des antiq. chrét.*, p. 408, fig.
3. Cabassut, *Notitia concil.*, Dissert. XI, § 1; 1685, in-fol.
4. *Dict. cité*, p. 409, § II.

1. Allegranza, *Opuscoli eruditi latini ed italiani*, p. 25, pl. III, in-4°, Crémone, 1781. Martigny, loc. cit., fig.
2. *Dict. du mob. franç.*, t. II, p. 103.

Croix d'autel en cuivre

*Et tvtvs cvpit ab atris existere mvscis*
*Omni se stvdeat aestate mvnire flabello.*

De l'autre côté, répétition du même décor avec des variantes. Sept personnages : *Ivdex. S. Mavricivs. S. Dionysivs. S. Filibertvs. S. Hilarivs. S. Martinvs. Levita.* L'immixtion du *Juge* et du *Lévite* judaïques aux saints du christianisme me paraît une allusion directe à la symbolique des *rotulæ* ou *cherubim* : à Tournus la double allégorie est concentrée sur un seul objet, tandis qu'ailleurs, nous l'avons vu, l'Ancien Testament et le Nouveau occupaient chacun leur disque séparé.

Inscriptions :

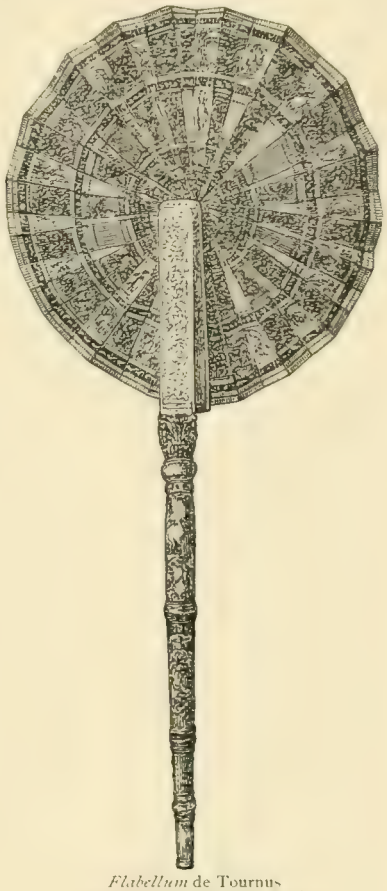
*Hoc decvs eximivm, pvlcro moderamine gestvm*
*Condecet in sacro semper adesse loco :*
*Namqve svo volvcres infestas flamine pellit,*
*Et strictim motvs longivs ire facit.*

Le but liturgique de l'ustensile est ici clairement dénoncé ; trois hexamètres complémentaires se bornent à énumérer ses qualités spéciales :

*Hoc qvoqve flabellvm tranqvillas excitat avras;*
*Aestvs dvm sevit ventvm facit atqve serenvm;*
*Fvgat et obscenas importvnasqve volvcres.*

Le *cassettino* et le manche sont en os sculpté; des enroulements feuillagés, encadrés de vert, couvrent le premier : le décor du second exige plus de détails. D'abord un chapiteau, puis une tige qu'interrompent quatre nœuds teints en vert. Sur le chapiteau, quatre figures désignées sur le nœud placé au-dessous : ✠ S. MRIA. S. AGN. S. FILIB. S. PETR. Au second nœud, la signature de l'artiste : ✠ IOHEL ME SCE FECIT IN HONORE MARIAE. Les divisions de la hampe offrent des sujets que certains pensent tirés de Virgile, *Bucoliques* ou *Géorgiques*; il me semble y avoir distingué pour ma part : Apollon chez Admète; Apollon et Marsyas; Silène. L'alliance du sacré et du profane ne doit nullement surprendre au IXe siècle; au contraire elle argumenterait plutôt en faveur de l'antiquité du meuble (1).

Martène et Durand signalent un *flabellum* analogue au couvent des Dominicains de Prouille, au diocèse de Saint-Papoul, non loin de Castelnaudary. On doit vivement regretter que les doctes Bénédictins se soient montrés si laconiques à l'égard d'un spécimen qui ne pouvait être antérieur au XIIIe siècle. Martène mentionne encore un *flabellum cum manubrio argenteo*, existant autrefois à l'abbaye de St-Victor de Marseille (1).



*Flabellum* de Tournus
(D'après Du Sommerard et Smith.)

Examinons présentement un type d'éventail, dont la date et même la provenance me paraissent insuffisamment déterminées. Il s'agit d'un disque — de vélin sans doute — adapté à une hampe. Il est divisé en huit secteurs alternativement blancs et ombrés; les lignes de démarcation, épanouies à l'extrémité, pénètrent des accolades demi-circulaires, presque tangentes à la circonférence. Dans les champs, autour du point central, on déchiffre à peu près les lettres TRIBANOS; au-dessus, O D I I. Capitales latines : l'A, barré au sommet, manque de traverse; les O, s'aiguisent en losange. Le R. P. Cahier, qui a

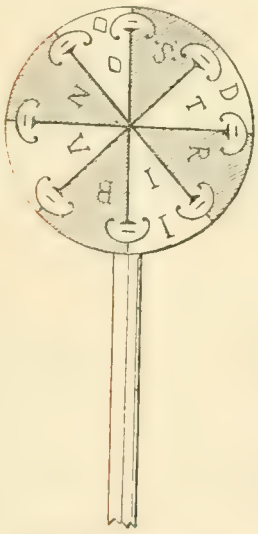
1. D. Juenin, *Nouvelle histoire de l'abb. roy. et collégiale de Tournus*, t. I, p. 44 à 46. Mabillon, *Ann. Bened.*, t. IV, p. 356. Martène et Durand, *Voyage littér.*, t. I, part. I, p. 232. Du Sommerard, *Les Arts au moyen âge*, II, 195, III, 151 ; Atlas, c. XIV, pl. IV ; Album, série IX, pl. XVII. Ch. Barthélemy, *Trad. du Rationale* de Durand, t. II, p. 501 à 503, note. Smith, *Dict. cité*, p. 678, fig. A. Darcel, *Catal. de l'hist. du travail à l'Expos. univ. de 1867*, p. 102 et 103, n° 1654. *De antiquis eccl. ritibus*, t. I, col. 402, in-fol, 1738. Gerbert, *Vetus liturgia Alemannica*, t. I, p. 229. Rock, *The church of our fathers*, t. III, part. II, p. 198 et 199.

1. *Voy. litt.*, loc. cit. *De ant. eccl. rit.*, loc. cit.

publié le croquis de son défunt collaborateur, le R. P. A. Martin, accompagne la gravure de quelques mots d'explication; je reproduis, sans y rien changer, la boutade humoristique de mon docte ami.

« C'est aussi à Séville, je crois, qu'a été copié cet éventail destiné aux cérémonies ecclésiastiques. Du moins je trouve dans les notes de mon ancien collaborateur qu'un instrument assez semblable y est employé à la messe durant les grandes chaleurs, et pour les processions au dehors. Séville est bien d'ailleurs la ville des éventails; et cette espèce de chasse-mouches peut servir utilement vers le 44e degré de latitude aux mois de l'été, pour empêcher les insectes de se précipiter dans le calice quand on le découvre sur l'autel.....

« On reconnaît ici l'intention de développer aux regards deux croix, dont la plus sombre paraît servir de fond à l'autre. Quant aux lettres qui s'y lisent avec l'intention probable de présenter ou de cacher un sens, je n'éprouve pas grand attrait à étudier les casse-têtes s'ils promettent peu de résultats pratiques. Disons, pour acquit de conscience quelconque, que les intersections linéaires des deux croix peuvent figurer un chrisme de la dernière époque, et que les caractères paraissent renfermer quelque chose comme *libera nos* (1). »



*Flabellum* épigraphe. (D'après le R. P. Martin.)

Les notes du P. Martin renferment un curieux détail, non encore arrivé à ma connaissance : pendant la saison chaude, l'usage du *flabellum* liturgique persiste en Andalousie, et cet ustensile y figure aux processions solennelles; l'Espagne méridionale conserve intactes des traditions que Rome elle-même a pour ainsi dire oubliées. Quant à l'objet en question, le P. Martin ne l'a pas dessiné d'après nature, il l'a évidemment copié sur un manuscrit; alors, ou les caractères de l'inscription étaient altérés par le temps, ou ils sont le fait d'un épigraphiste ignorant, tel qu'on en rencontre chez les émailleurs limousins du XIIIe siècle. Au fond, la leçon *O Deus libera nos* ne serait peut-être pas à dédaigner.

1. *Nouv. mélanges d'archéol.*, Ivoires, Miniatures, Émaux, p. 299.— Une négligence du graveur a fait omettre, sur notre cliché, l'I placé en bordure au-dessous de l'A.

La date du manuscrit, auquel l'image aurait été empruntée, n'est guère facile à établir dans les conditions défavorables où nous sommes placés. S'il est véritablement espagnol, origine qui a bien des chances pour elle, l'O en losange ne serait pas caractéristique; cette forme paléographique au-delà des Pyrénées, n'étant plus, comme au Nord, limitée par le VIIIe siècle (1). Toutefois, espagnol ou non, notre *flabellum* offre une grande analogie avec l'épitaphe de Constantia (v. § 1), et aussi avec le spécimen peint à fresque dans la chapelle de San-Silvestro in Capite, à Rome. (v. § 1.) Des rapports non moins directs l'assimilent à un symbole gravé sur la *memoria* de saint Lucifer, évêque de Cagliari (seconde moitié du IVe siècle) *memoria* découverte — *ut fertur* — en 1623, dans une crypte ruinée, à Villanova (Sardaigne). Le monument est apocryphe ; une dissertation, composée au temps d'Urbain VIII (1623-1644) et reproduite par Boldetti d'après un manuscrit de la bibliothèque de Santa-Maria in Valicella, en démontre victorieusement la fausseté: néanmoins il y a peut être quelque butin à glaner sur cette œuvre malhonnête : essayons de le recueillir.

Au côté droit d'une inscription énumérant les titres de saint Lucifer, apparaissent trois signes gravés, à savoir : une aigle bicéphale couronnée, un chrisme style du IVe siècle ; une croix à triple traverse, accostée de deux palmes issant du pied, sommée d'une roue à huit rais, crêtelée de festons et inscrivant une seconde roue plus petite. Chaque rais, à son point de rencontre avec la circonférence de l'orbicule intérieur, s'épanouit en barbes de flèche à l'instar des dia-

1. Je tiens cette observation de M. Émile Molinier.

mètres de notre éventail *espagnol;* d'autre part, la crête festonnée rappelle singulièrement les *flabella* irlandais du *Book of Kells* (1).

Disque de saint Lucifer. (D'après Boldetti.)

Le chrisme est archaïque; des aigles bicéphales identiques à l'oiseau de Villanova sont brodés sur le pluvial de Boniface VIII à la cathédrale d'Anagni(2); la croix à triple traverse ne remonte pas loin dans l'iconographie religieuse (3): le faussaire a ramassé un peu partout les sujets emblématiques de sa composition hybride. Or ces emblèmes font tous allusion aux qualités du prélat inscrites sur son épitaphe: *archevêque, primat de Sardaigne et de Corse, fils catholique de la sainte Église romaine.* Il ne serait donc pas étonnant qu'un type ancien des *cherubim,* attributs réservés aux plus hauts dignitaires de la communion latine, figurât au nombre des symboles annexés à la prétendue *memoria* de saint Lucifer.

Le manuscrit A, 34 de la Bibliothèque publique de Rouen, *Pontificale Remense,* petit in-folio, longues lignes, XIIIe siècle, est très intéressant au point de vue de l'iconographie liturgique. Il provient de la cathédrale, et plusieurs des figures épiscopales que l'on y rencontre sont accompagnées de la croix métropolitaine. Aujourd'hui habillé à la moderne, le précieux volume était jadis recouvert d'une merveilleuse étoffe or et soie, où s'étalent des lions ailés, des griffons, des taureaux et des tulipes, indice d'une fabrication persane(1). Parmi les trente-une initiales à miniatures qui émaillent les pages, on distingue surtout le n° 23, P du *Per omnia sæcula sæculorum* de la Préface. La scène qui remplit la tête de cette lettre a été diverses fois publiée, soit d'une manière incomplète, soit avec des légendes trop vagues (2); grâce à l'obligeance de M. le conservateur, Eugène Noël, et de M. Narcisse Beaurain, sous-bibliothécaire, j'ai pu récemment exécuter à l'aquarelle une copie de notre peinture, dans sa splendide intégralité.

Debout en face d'un autel où repose un calice couvert du purificatoire, l'archevêque élève la Sainte Hostie; particularité singulière, il est coiffé de sa mitre. Derrière lui, un diacre agite le *flabellum* tenu en l'air; puis vient un sous-diacre. L'autel est construit en briques rouges; un *frontale* bleu-foncé et un corporal blanc le garnissent. L'hostie est marquée d'une croix cantonnée de quatre points. Vêtements du pontife: mitre blanche, amict brodé, chasuble pourpre, tunicelle bleu-lapis, aube blanche, chaussure noire. La dalmatique du diacre est également bleu-lapis, rehaussée d'orfrois blancs aux manches, à la taille et au bas; le *flabellum,* circulaire, blanc, tout uni sans la moindre trace de plissage, a une longue poignée couleur de bois. La tunique du sous-diacre est pourpre (3).

1. V. *Acta SS. Maii,* t. V, p. 210, fig. *Osservazioni sopra i cimiterii de' santi martiri,* p. 262, 263 et 275, fig.

2. Voy. *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée,* t. II, chromol.

3. Je lis dans les *Cérémonies religieuses de tous les peuples,* par l'abbé BANIER, t. I, p. 294, au sujet du cortège du Souverain Pontife allant prendre possession de Saint-Jean de Latran, après son exaltation: « Le sous-diacre apostolique porte la croix à *triple croisillon* retournée vers le Pape. La croix à triple croisillon est la marque de la juridiction spirituelle du Pape sur tout l'univers. On prétend que le pape Sylvestre Ier du nom fut le premier qui la fit porter solennellement en public. Cette coutume fut négligée dans la suite jusqu'à Léon IV (847-855) qui la rétablit. » L'auteur a pris ses renseignements dans le *Tableau de la cour de Rome,* par Jean Aymon qui, lui-même, prétend traduire la *Relazione della corte di Roma,* de Corraro. Ces assertions ne m'inspirent aucune confiance. Sarnelli est beaucoup plus dans le vrai quand il attribue le troisième croisillon à Urbain V (1362-1370), pape qui a été l'objet du distique suivant:

Cur tibi crux triplex, Urbane, triplexque corona est?
An ne suam sequitur queque corona crucem.

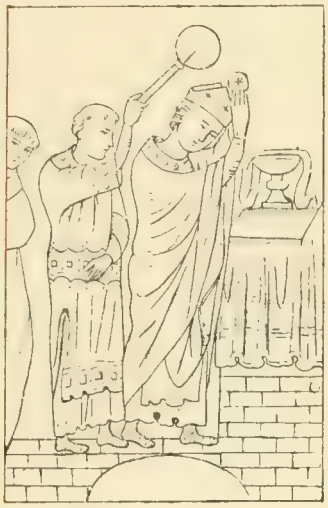
(*Lett. ecclesiast.,* t. IX, l. XXXIX, p. 36, n° 11; et encore t. VI, p. 12, n° 1). Urbain avait encore ajouté une couronne aux deux que portait Boniface VIII. Rocca (*Thes. pontif. sacrarumque antiq.,* t. II, p. 253, fig.) donne une croix à triple traverse, prise, dit-il, sur une monnaie de Constantin; cette croix n'est qu'un *labarum* usé, ou mal venu à la frappe.

1. L'étoffe a été mise sous verre: je l'ai décrite dans le *Bull. de la Comm. des ant. de la Seine-Inférieure,* t. III, p. 42 à 45; j'en avais aussi fait le dessin pour une publication projetée avec feu Prisse d'Avesnes, et qui a malheureusement avorté.

2. Voy. D. Rock, *The church of our fathers,* t. III, part. II, pl. I, n° 1; Smith, Dict. cité, t. I, p. 677, n° 7; Alb. Way, *Journal of archaeol. instit.,* t. V, p. 205.

3. Je crois être agréable à mes lecteurs en donnant ici la liste des capitales illustrées du manuscrit de Rouen. 1° Tenue d'un synode: l'archevêque assis sur son trône; à droite, le porte-croix; à gauche un acolyte tenant le livre des Évangiles; au bas, le clergé. 2° Annonciation.

L'une des initiales illustrées du manuscrit n° 1858 de la bibliothèque Barberini, à Rome, a été maintes fois gravée, sans qu'aucun des éditeurs ait mentionné la source où il avait puisé son dessin. Assez heureux pour me procurer la planche originale de Paciaudi, j'ai pu au moins étudier un document de seconde main, non encore trop dénaturé par la série des copistes. Le *codex* en question est un *Lectionnaire* que signale le bibliothécaire Simon Ballarini, et que le cardinal Santorio attribue au commencement du XIII^e siècle. La miniature indiquée a pour cadre la tête d'un P : on y voit un prêtre devant un autel où sont un calice voilé et un missel ouvert; ce prêtre, les bras étendus, récite la Préface; tout proche, un moine, qui, par son costume, semble appartenir à l'ordre des Dominicains, évente le célébrant au moyen d'un *flabellum* à plis nombreux, et par conséquent en vélin (1).



Miniature du manuscrit A, 34 de la bibliothèque de Rouen.

Miniature de la bibliothèque Barberini. (D'après Paciaudi.)

On trouve encore, à la bibliothèque de Rouen, un *Missale* de la fin du XIII^e siècle (mss. A, 305) provenant de l'abbaye de Jumièges, et dont la bienveillante intervention de M. N. Beaurain me permet de parler en détail. Au P du *Per omnia sæcula*, le prêtre récite le Préface ; le diacre tient verticalement un *flabellum ;* le sous-diacre, un long *sudarium* au bras droit, élève la patène. Je ne m'arrêterai pas à la couleur des vêtements sacerdotaux, toujours bleus et pourpres ; notons seulement ici la chaussure qui est blanche : l'artiste aurait-il eu des Prémontrés en vue ? Le *flabellum* est particulièrement remarquable : un orbicule central, vert-clair, radié de pourpre, inscrit dans un disque d'or. Le modèle choisi était à coup sûr un objet de métal, vraisemblablement émaillé. Le docteur Rock a fait graver, dans son ouvrage, une esquisse de notre miniature (2). (V. pl. XIV, fig. 3.)

L'orbicule radié du Missel de Jumièges a l'apparence d'une roue enflammée, et le nom de *cherubim* était donné aux anciens *flabella;* de ce rapprochement ne pourrait-on pas conclure à une intention symbolique chez le peintre? Ézéchiel ajoute à sa description du tétramorphe : 15. Je vis les *'haïoth*, חיות, et voici qu'une roue, אופן, était sur la terre près des *'haïoth* dans la direction de leurs quatre visages, 16. L'aspect des roues et leur construction était comme l'aspect du *tarshish*, תרשיש ; toutes les quatre avaient une seule forme, leur aspect et leur construction était comme serait une roue dans l'intérieur d'une roue. » Il n'est pas probable que le texte hébreu du prophète ait été connu de l'artiste normand, mais l'œuvre de ce dernier laisse très bien soupçonner qu'elle fut inspirée par la Vulgate, 15. *Cumque aspicerem animalia, apparuit rota una super terram juxta animalia, habens quatuor facies*, 16. *Et aspectus rotarum et opus earum quasi visio maris : et*

3° Visitation. 4° Apparition de l'ange aux bergers. 5° Nativité de N. S. 6° Lapidation de saint Étienne. 7° Saint Jean l'Évangéliste. 8° Massacre des Innocents. 9° Circoncision. 10° Adoration des mages. 11° Présentation au temple. 12° Entrée à Jérusalem. 13° Résurrection. 14° Invention de la Sainte Croix. 15° Ascension. 16° Nativité de saint Jean-Baptiste. 17° Martyre des saints Pierre et Paul. 18° Mort de la sainte Vierge. 19° Naissance de la sainte Vierge. 20° Fête de la Toussaint. 21° Dédicace d'une église. 22° Bénédiction des saintes huiles. 23° Élévation de l'hostie. 24° V du *Vere dignum et justum est ;* quatre anges soutiennent un disque inscrivant l'Agneau divin. 26° T du *Te igitur ;* l'Église et la Synagogue ; entre elles l'Agneau dans un orbicule. 26° P du *Præceptis salutaribus;* archevêque récitant le *Pater*. 27° Bénédiction épiscopale après la messe. 28° Canon de la messe ; l'archevêque officiant entouré de son clergé. 29° *Majestas Domini.* 30° Dédicace d'une église ; le prélat consécrateur et sa suite devant la porte de l'édifice. 31 Ordination des clercs.

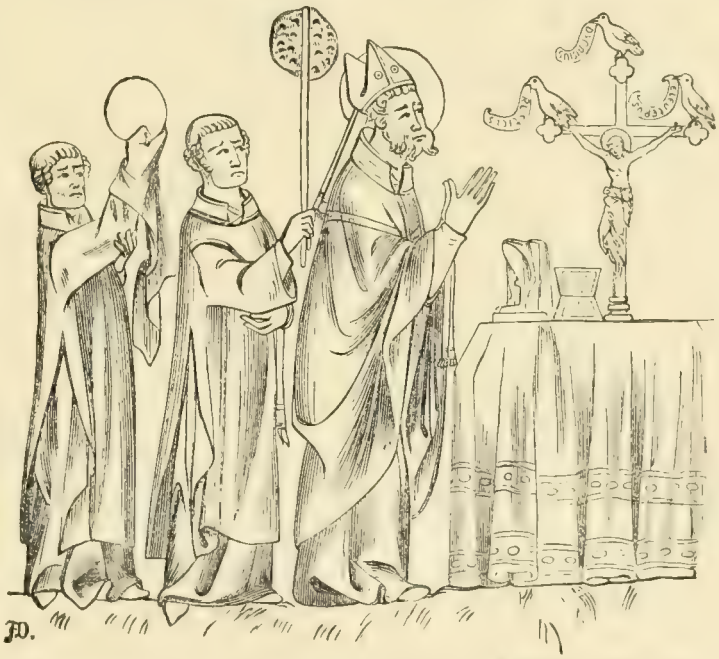
1. Paciaudi, *De umbellæ gestatione*, p. LXII et LXIII, fig. Rock, loc. cit., n° 3. Smith, *Dict. cité*, p. 676, n° 7. Martigny, *Dict. cité*, p. 323, fig. Pugin, *Gloss. of eccl. ornam.*, p. 130, fig. Gerbert, *Vetus liturgia Alemannica*, t. I, pl. VI, n° 4.

2. *The church of our fathers*, t. III, part. II, pl. I, n° 2.

*una similitudo ipsarum quatuor : et aspectus earum et opera, quasi sit rota in medio rotæ.* En recourant au verset 13, on saisira encore mieux l'analogie : *Et similitudo animalium, aspectus eorum quasi carbonum ignis ardentium, et quasi aspectus lampadarum. Hæc erat visio discurrens in medio animalium splendor ignis, et de igne fulgur egrediens* (1).

Des scènes pareilles, mais où le célébrant n'est accompagné que d'un seul ministre comme dans le *Lectionnaire* Barberini, se rencontrent à la bibliothèque d'Arras : *Missale Atrebatense*, fin du XIII^e siècle, folio 37, r° ; *Missale*, commencement du XIV^e, folio 127, r° (2).

Le portail sud (Saint-Honoré) de la cathédrale d'Amiens exposa longtemps aux regards, un officiant suivi du diacre flabelligère et du sous-diacre tenant la patène ; le *flabellum* est tombé sous les coups d'un restaurateur inintelligent qui l'a remplacé par un cierge (3).



La Messe de saint Regulus, miniature d'un manuscrit du XIV^e siècle à la Bibliothèque Nationale de Paris. (Extrait des *Annales archéologiques*.)

A la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, un très beau manuscrit du XIII^e siècle, *Officium ecclesiasticum*, où bréviaire, missel et antiphonaire sont réunis dans un seul corps d'ouvrage, montre une répétition de la scène peinte dans le *Lectionnaire* Barberini, mais avec quelques variantes. Le calice n'est pas voilé ; un diacre flabelligère et un sous-diacre accompagnent le prêtre. Ce volume, côté 123, C. *Théologie Latine*, provient de la cathédrale de Châlons-sur-Marne (1).

A Paris également, mais à la Bibliothèque Nationale, il faut signaler d'une manière toute spéciale le curieux manuscrit du XIV^e siècle, ancien fonds latin, n° 5286. Il contient un petit tableau liturgique qui ne manque pas de valeur.

Le successeur immédiat de saint Trophime au siège d'Arles, saint Regulus, célèbre les Divins Mystères ; au moment où le pontife invoque les suffrages des bienheureux, et en particulier de saint Denis qui lui avait jadis donné la consécration épiscopale, il voit, perchées au sommet et sur les bras du crucifix de l'autel, trois colombes blanches ayant chacune dans le bec un phylactère marqué aux noms d'*Eleutherus*, de *Dyonisius* et de *Rusticus*. Un ample *frontale*, richement galonné, retombe jusqu'au bas de la table sacrée qui, outre le crucifix, porte un calice voilé et un missel ouvert. Regulus est mitré et nimbé ; son diacre tient, dans une position presque perpendiculaire, un *flabellum* en plumes de paon ; le sous-diacre, la main droite enveloppée d'un *sudarium*, ne dépassant guère le poignet et ne contournant pas les épaules comme nos écharpes actuelles, élève la patène avec un effort visible (2).

1. Ézéchiel, c. 1, trad. Cohen et *Vulgate*.

2. Le *Missale atrebatense*, in-fol., porte le n° 309 et il provient de la cathédrale. Le *Missale* n° 441 est un petit in-4°, fonds Saint-Vaast : on lit sur le fol. 9, r°, en belle écriture du XVII^e siècle : D. Dno Priori S^ti Salvii P. Doignies Joannes abbas Marchianensis. Le donateur est Jean de Joncquoy (1622-1650) ; le donataire appartenait probablement à l'abbaye de Saint-Sauve de Montreuil-sur-Mer.

3. Didron, *Annales archéol.*, t. VII, p. 322 ; XIII, p. 40.

1. Id., *ibid.*, t. XIII, p. 37 et 40. Le sujet est également inscrit dans la tête du P de *Per omnia sæcula, etc.*

2. Didron et Darcel, *Ann. Archéol.*, t. XIV, p. 16 et 73, fig. — En souvenir d'une vieille amitié, M. Edouard

Les rites français, au XIVe siècle, admettaient donc encore le *flabellum*. Il en était de même en Angleterre. En 1346, Hamon, évêque de Rochester, donnait à son église, *unum flabellum de serico cum virga eburnea*. Cela ne prouve pas que le clergé anglais traitât partout ses *flabella* mieux qu'on ne le faisait à Angers ; l'inventaire de la cathédrale de Sarum (*Salisbury*), en 1222, reprend un ustensile brisé : *Flavellum unum argenteum quod dominus episcopus contulit ecclesiæ, fractum* (1). A Sarum, le disque métallique semble, au XIIIe siècle, être déjà mis au rebut : sans doute, autant de diocèses, autant de coutumes spéciales.

J'ai avancé, malgré l'opinion contraire souvent émise, que l'usage du *flabellum* liturgique n'était pas entièrement supprimé au XVe siècle. M. G. Rohault de Fleury, dont les judicieuses observations m'ont aidé à rectifier plus d'une erreur, me signale, à la Bibliothèque Nationale, un *Pontificale* manuscrit (n° 973, fol. 25 v°, fonds lat.), extrême fin du XIVe siècle, où le miniaturiste a introduit une variante, en style du temps, de la scène mise à satiété sous les yeux du lecteur, à savoir : le prêtre officiant accompagné d'un diacre flabelligère. On pourrait croire néanmoins que le peintre s'inspira d'une illustration antérieure dont son œuvre ne serait que le poncif ; il n'en est rien : la récente découverte d'un monument original jette une lumière complète sur la question. Les collectionneurs parisiens ont pu voir, exposé à l'Hôtel Drouot, pendant la vente du cabinet Charvet, un exemplaire intact de *flabellum* liturgique, offrant tous les caractères du XVe siècle. Je n'ai pas eu l'objet entre les mains — d'ailleurs son propriétaire actuel, M. Spitzer ne m'eût pas autorisé à le dessiner, attendu qu'il s'en réserve la publication — mais M. G. de Fleury m'en a tracé de mémoire un rapide croquis que des commentaires explicatifs rendront parfaitement intelligible.

Sauf les détails de l'ornementation, notre meuble, dans son aspect général, ne diffère aucunement du *flabellum* de Canosa. Vélin plissé en rond ; broche suspendue à une chaînette pour maintenir l'éventoir ouvert ; *cassettino* rectangulaire prolongeant un manche nodulé à chapiteau. Le décor du disque consiste en arabesques, or et bleu sur fond de parchemin cru ; la monture est en buis sculpté. Chaque face du *cassettino* montre un double registre de niches ogivales, style de la décadence, abritant au total quatre figures hiératiques en pied, parmi lesquelles on reconnaît saint Pierre à sa clef caractéristique. Le manche est, partie imbriqué, partie cannelé.

Où, comment, M. Charvet s'était-il procuré le curieux et rare ustensile dont je viens de présenter une trop faible esquisse ? La chronique reste muette sur ce point. Les amateurs ont de petits secrets qu'ils n'aiment guère à révéler au public. Quoi qu'il en soit, une vague intuition me porterait à soupçonner que la pièce vient d'Espagne ; dans la Péninsule comme en France, la Révolution a dispersé tant de trésors. Au cas actuel, la perte de M. C. Davillier, si habile expert en fait d'art espagnol, est plus que jamais regrettable (1).

Nous avons vu l'usage du *flabellum* adopté par l'Europe catholique entière, les monuments écrits ou figurés le prouvent d'une manière incontestable. Le Nord seul semblerait se tenir en dehors de la règle générale ; les textes y manquent, et, en fait de types originaux, il ne nous présente que les disques crucifères métalliques, dont la destination véritable reste litigieuse pour beaucoup d'archéologues. On m'a dit — l'aurait-on hélas ! imprimé — que les *rotulæ* d'Hildesheim ne pouvaient être des *flabella*, l'emploi de cet ustensile n'étant pas indiqué dans les liturgies allemandes. Martin Ger-

Didron a bien voulu enfreindre la loi qu'il s'est imposée et me permettre de reproduire ici le cliché dessiné par M. Darcel.

1. Rock, *ouv. cité*, t. III, part. II, p. 201. Id., *ibid.*, ibid., *De off. eccles. tractatus*, p. 100.

1. Le *flabellum* en question n'est pas repris au Catalogue de vente, que j'ai lu d'un bout à l'autre avec le plus grand soin. Bien que ce catalogue laisse à désirer sur certains points, un objet aussi important que notre ustensile ne saurait avoir échappé à M. Hoffmann. La pièce a-t-elle été envoyée à l'Hôtel Drouot par un vendeur interlope ? On voit fréquemment de pareilles choses. Néanmoins, si je n'avais pas l'affirmation de M. de Fleury — qui a vu — si je ne me fiais pas à l'expérience de M. Spitzer — un des plus habiles connaisseurs de Paris — si enfin l'Espagne, pays des surprises, n'intervenait pas, je serais fortement tenté de soupçonner une fraude.

bert dément une assertion émise un peu trop à la légère; en traitant du *flabellum*, le savant abbé de Saint-Blaise *in Silva Nigra*, cite les *Consuetudines Cluniacenses* d'Udalric, et il a soin d'ajouter entre parenthèses : *quæ in plerisque Alemanniæ monasteriis fuerunt receptæ* (1). Le témoignage est, à mon avis, d'une netteté catégorique.

## IV.

LES *Constitutiones apostolicæ* prescrivent l'emploi du *flabellum* dans l'Église universelle. Nous avons suivi les diverses phases de cet ustensile en Occident ; le tour de l'Orient est venu : commençons par les Grecs.

La liturgie de saint Jean Chrysostôme est explicite au sujet des ῥιπίδια λειτουργικά. Après le *Sanctus*, le diacre *accipit stellam, illamque in crucem super sanctum discum ducit, et postquam super corporale abstersit, osculatur, et cum velo Aere deponit. Deinde transit ad dextram partem, et supra sancta ventilat reverenter flabello, si desit flabellum, velo idem præstat* (2). Le rhipide, au déclin du IVe siècle, était donc facultatif, et l'on pouvait au besoin le remplacer par une pièce d'étoffe; un écrivain du VIe siècle, Jean Moschus, mentionne seulement la dernière : *Adstantque illi coram altari : unus quidem qui fungebatur officio presbyteri, duo vero alii hinc inde, veluti diaconi. Et ille quidem sanctæ oblationis verba dicebat : illi vero sudariolis ventilabant* (οἱ δὲ φακιολίοις ἐῤῥίπιζον) (3). En outre, quand saint Jean Chrysostôme ne désigne qu'un ministre flabelligère, Moschus en admet deux. Néanmoins les documents anciens ne manquent pas, qui témoignent en faveur de l'usage continu du rhipide.

Surius rapporte que saint Épiphane, évêque de Salamine (Chypre) au IVe siècle, enleva, pour le remettre à un plus digne, le rhipide aux mains d'un diacre atteint de la lèpre, indice supposé d'infraction à la chasteté (1).

On lit dans la *Vie* de saint Euthymius higoumène d'un monastère à Jérusalem, au Ve siècle : *Aliquando una sabbatorum ille quidem Deo ministrabat, eique incruentum offerebat sacrificium; Domitianus* (Δομεστιανὸς) *autem adstabat in dextram partem cum mystico illo ventilabro* (2). En Mai 623, à Constantinople, sous le patriarcat de Sergius, on commença pour la première fois à chanter une antienne spéciale, au moment où les clercs allaient reporter dans la sacristie les τίμια ῥιπίδια, les patènes, les calices et les autres vases sacrés : *Hoc anno, mense Artemisio, secundum Romanos Maio, XII indict. sub Sergio patriarcha Constantinopolitano, tum primum inductum est, ut postquam omnes sacra mysteria perceperunt, cum clerici relaturi sunt in scevophylacium pretiosa muscaria, discos et calices atque alia sacra vasa ; et post datam fidelibus ex appositis mensis communionem, omnia in sacram mensam referuntur, post exactum denique ultimum versum communionis, caneretur hæc antiphona* (τροπάριον) (3). Assimilés aux vases sacrés, les *pretiosa muscaria* de Sainte-Sophie devaient être des mêmes matières qu'eux, c'est-à-dire d'or ou d'argent.

Un passage de la *Vie* de saint Nicétas higoumène en Bithynie, et qui eut pour biographe le moine Théoctériste, nous montre l'office du *flabellum* dévolu au diacre : *Quando divina peragabantur mysteria, stabat magnus pater noster Nicetas ad sacram mensam, velut si ipsius Dei throno assisteret, sacrificium offerens atque perficiens, sanctus vero Athanasius intento ad rem animo assistebat, liturgicum tenens flabellum, erat enim diaconus* (4). Au reste les rubriques des ordinations attribuent formellement aux diacres la charge de flabelligère.

1. *Vetus liturg. Alemann.*, t. I, p. 228.

2. Ὁ διάκονος δὲ λαμβάνει τὸν ἀστερίσκον καὶ ποιεῖ σταυροειδῶς ἐπὶ τοῦ ἁγίου δίσκου, καὶ σπογγίσας αὐτὸν ἐπὶ εἰλητοῦ, καὶ ἀσπασάμενος τίθησιν αὐτὸν μετὰ τοῦ ἀέρος. Εἶτα μεταβαίνει ἐν τῷ δεξιῷ μέρει, καὶ ῥιπίζει ἐπάνω τῶν ἁγίων μετὰ ῥιπιδίου εὐλαβῶς εἰ δὲ οὐκ ἔστι ῥιπίδιον ποιεῖ τοῦτο μετὰ καλύμματος. Goar, *ouv. cité*, p. 76.

3. *Pratum spirituale*, c. 196, ap. Goar, *ouv. cité*, p. 137.

1. *Vitæ Sanctorum*, XII Maii.

2. N° 78, ap. *Ecclesiæ Græcæ monum.*, t. II. Une autre leçon appelle Donatianus, le disciple de saint Euthymius.

3. *Chronicon paschale*, p. 390, in-fol., Paris, 1688.

4. *Acta SS.*, 3 Aprilis, c. II, n° 14, p. 257. — V. encore saint Germain, patriarche de Constantinople, *Mystagogia;* Symeon Thessalonicensis, *De templo*, p. 225 ; *Geronticon*, ap. Niconem, mss., lib. II, fol. 750 : οἱ λοιποὶ διάκονοι ῥιπίζειν. Ap. Du Cange, *Gloss. mediæ et inf. græcitatis* v° ΡΙΠΙΔΙΟΝ.

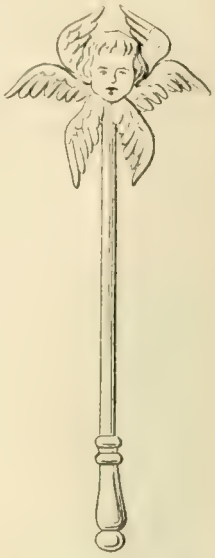
Ordinatio presbyteri. *Alii vero ex diaconis sumentes ventilabra stant ex utroque latere sanctæ mensæ et ventilant supra Sancta cum omni reverentia, ne qua musca vel aliud animal simile insideat.*

Ordinatio diaconi. *Deinde tradit ipsi* (diacono) *Patriarcha flabrum sanctum, dicens etiam dignus..... Ipse vero, accepto ventilabro, stat a latere sacræ mensæ a parte dextra, et ventilat super Sacrosancta* (1).

Le rhipide est, depuis fort longtemps, tombé en désuétude dans la liturgique grecque ; on ignore même à quelle époque il en a été définitivement proscrit. Des recherches faites à Constantinople et au Mont-Athos pour obtenir un spécimen quelconque de l'objet n'ont pas abouti. « Aujourd'hui, en remplacement de l'ancien éventail le prêtre se sert, après la consécration, d'un drap brodé plus ou moins riche, plié en quatre, et tenu verticalement entre trois doigts de la main droite : index et annulaire d'une part, medius de l'autre. Ce drap, appelé ῥιπίδιον, est promené trois fois autour des Saintes Espèces qu'il recouvre ensuite après avoir été déplié. L'usage de passer ainsi une pièce d'étoffe sur les Espèces consacrées semble être établi dans le but d'en chasser les insectes et d'empêcher tout contact impur avec elles. Notre drap brodé correspond par conséquent à l'ancien rhipide dont il a usurpé la place et le nom (2). »

L'usage actuel des Grecs n'est pas une innovation puisque saint Jean Chrysostôme l'autorise et que Moschus semble l'admettre exclusivement. Un type de *flabellum* n'en a pas moins existé jadis dans l'Église grecque : nous allons le rechercher.

Goar, copié ensuite par l'universalité des écrivains qui, après lui, traitèrent la question, a publié un modèle de rhipide dont l'aspect m'avait toujours inspiré de la défiance. Un séraphin hexaptère, que sa face bouffie marque au coin des chérubins italo-français du XVII^e siècle, amortit une hampe assez longue terminée en poignée nodulée (1). Où le savant Dominicain prit-il l'idée de son dessin ? A coup sûr dans l'Archipel, sa résidence de huit années : l'artiste chargé de la gravure, n'ayant vraisemblablement pour guide que les souvenirs d'un homme très occupé de manuscrits, et beaucoup moins de la forme exacte d'un ustensile peut-être alors déjà supprimé, aura interprêté à sa fantaisie une simple description orale. La note saillante de l'image rend un objet métallique aux reliefs accentués ; la matière est évidente sur la tête et sur le manche, mais les appendices du séraphin ne seraient-ils pas de véritables ailes d'oiseau ? Je n'y crois guère, bien qu'au VI^e siècle le moine Jobius ait parlé de *confecta ex alis flabella* (2). Ce séraphin, sans doute entrevu par Goar derrière les brouillards d'une tradition obscurcie, devait être figuré au repoussé sur un disque d'or, d'argent ou de cuivre. La preuve n'en sera pas difficile à obtenir.



Type de rhipide grec. (D'après Goar.)

Le *Menologium Græcorum*, manuscrit de la Bibliothèque Vaticane, exécuté avant 984 par ordre de l'empereur Basile II (976-1025), compte, au nombre de ses illustrations, deux miniatures qui touchent spécialement à notre sujet. Elles représentent des Saints debout au milieu d'une arcature flanquée au sommet de deux disques symétriques, à hampes verticalement fichées, soit dans les chapiteaux, soit dans la corniche. Les voiles et les luminaires qui ornent l'édicule, y font reconnaître un sanctuaire où le patron du jour occupe la place de l'autel. Les disques attribués à saint Auxibius sont d'une extrême simplicité ; ils n'ont

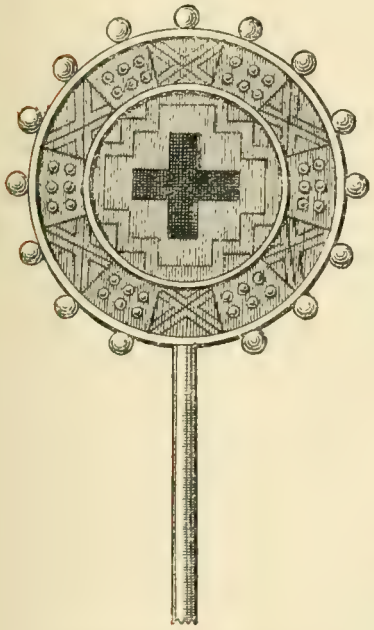
1. Habert, *Archieraticon, lib. pontif. eccl. Græcæ*, p. III et 182. Voy. aussi Démétrius Gémistus, *De ordinatione* mss. : δύο τῶν διακόνων λαβόντες τὰ ῥιπίδια. Ap. Du Cange, loc. et v° cit.

2. *Lettre* adressée de Constantinople à M. Jules Helbig, directeur de la *Revue de l'Art chrétien*, au nom de Mgr Gérasime, représentant de S. B. le patriarche de Jérusalem.

1. *Euchol.*, p. 137, fig. *Cérémon. relig. de tous les peuples*, t. III, pl. I, D. Rock, loc. cit., p. 198, fig. Martigny, loc. cit., p. 324, fig. Smith, loc. cit., p. 676, fig.

2. *De Incarnatione Domini*, l. VI, c. 25, ap. Photius, *Myriobiblion*.

pour décor qu'un bouton central et un petit cercle bordé de sphérules, accessoires aussi distribués sur la tranche de la circonférence externe [1]. Les disques de saint Théoctiste, offrent une ornementation beaucoup plus complexe : tranche garnie de gros boutons ; large zone divisée en douze compartiments alternatifs : un sautoir, six perles. Cette zone inscrit un polygone cruciforme à redents, encadrant une croix alésée de couleur sombre. L'aire pleine des deux types accuse le métal, et le travail du dernier laisse soupçonner la présence de l'émail (2). A coup sûr, nous avons ici le spécimen graphique des τίμια ῥιπίδια, soigneusement gardés, à l'aube du VII^e siècle, dans la sacristie, côte à côte avec les vases liturgiques les plus précieux ; et encore, des *esmalta magna rotunda cum pomellis de argento circa ipsa*, ou des *rotulæ magnæ cum esmaltis*, repris dans l'inventaire de Boniface VIII. (v. ch. I, § III.) Nulle trace jusqu'à présent du séraphin ; il va bientôt surgir à l'horizon.



Disque de saint Théoctiste. (D'après le *Ménologe* de Basile II.)

Didron, il y a déjà longues années, publia la coupole peinte à fresque d'une des églises du Mont-Athos, vaste composition mystique figurant la *liturgie dans le ciel*. Des séraphins y voltigent, qui tiennent de chaque main, soit un disque crucifère, soit un *vexillum*. L'*oculus* comporte un buste du Christ Παντοκράτωρ ; à l'entour se développe une double suite, dont j'emprunte la description au regretté Directeur des *Annales archéologiques*.

« 1. Autel de l'occident d'où partent les anges ; il est abrité sous un *ciborium* que surmonte le tétramorphe.

2. Ange en sous-diacre, tenant un plateau et une aiguière; cet ange porte une serviette sur l'épaule gauche.

3. Ange en diacre, tenant un héxaptérige ou éventail.

4. Ange en prêtre, tenant un calice d'or que recouvre un voile rouge.

5. Ange aussi en prêtre ; il tient un vase d'argent, forme de nos ciboires, voilé de rouge.

6. Ange en diacre ; sur sa tête le pain destiné au sacrifice, caché sous une étoffe rouge.

7. et 8. Anges en diacre, le rhipide en main.

9. Ange portant le σάκκος que Jésus-Christ va revêtir pour célébrer les Divins Mystères.

10. et 11. Anges céroféraires.

12. Ange thuriféraire.

13. Autel de l'Orient où se rendent les anges ; il est exactement pareil à l'autre.

14. Ange thuriféraire.

15. et 16. Anges céroféraires.

17. Ange tenant le livre des Évangiles.

18. et 19. Anges flabelligères.

20. Ange portant sur sa tête un vêtement liturgique.

21. Ange en prêtre ; sur sa tête un grand vase, peut-être une conque baptismale.

22. Ange en prêtre; il est chargé d'un grand vase dont l'ouverture se découpe en quatre-feuilles. Ce vase doit servir à l'eau bénite.

23. Ange flabelligère.

24. Ange, la serviette sur l'épaule, muni du plateau et de l'aiguière [1]. »

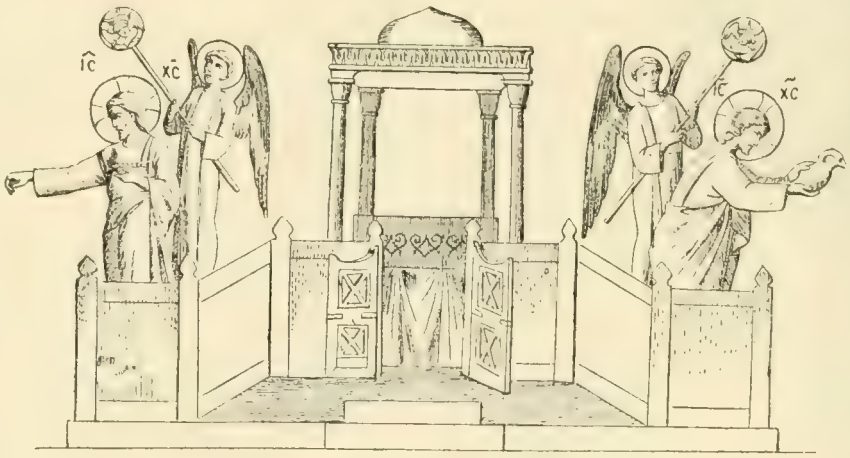
Malheureusement, le dessin fourni à Didron était incomplet; il y manque plusieurs détails, notamment les anges vêtus en diacres rhipidiphores. Les disques des séraphins sont évidemment des *flabella*, ornés d'une croix, parce que des esprits célestes, se servant de leur propre image comme d'un ustensile, eussent été une anomalie ; il serait

1. *Menol. Græc.*, t. II, p. 198, in-fol., Urbin, 1727.
2. *Ibid.*, ibid., p. 90.

1. *Ann. archéol.*, t. XXII, p. 42 et 43 pl.

encore très possible, que, pour varier tant soit peu, l'on eût imposé aux figures accessoires un ancien type de *flabellum*, distinct du modèle attribué aux anges diacres, acteurs principaux du drame liturgique et omis sur la gravure des *Annales*. Cette lacune va néanmoins être comblée.

Digne continuateur de la tâche entreprise par son père, de savante et pieuse mémoire, M. G. Rohault de Fleury va incessamment mettre au jour un travail intitulé : *La Messe, études archéologiques*. De ce livre en cours de publication, l'auteur a bien voulu détacher et me communiquer une remarquable peinture empruntée à l'ouvrage d'un écrivain russe, le prince G. Gagarine. La scène qui s'y déroule a été fréquemment reproduite sur les absides byzantines, et par un détail, elle se rattache directement à notre objectif. Il s'agit d'une fresque exécutée à Nékrési (Caucasie orientale, pays des Lesghiens, district de Dido, entre Khildi et Kvaroli), par un artiste grec. L'église, où se trouve le monument, passe pour être une fondation du roi Tirdat-Khosroïdes (393-405) ; l'on y voit en effet l'image du souverain géorgien portant l'édifice qu'il aurait construit : quant à la date de la peinture, rien n'autorise à la fixer. Le tableau représente un sanctuaire ouvert ; l'autel, abrité sous un *ciborium*, est vide ; dans les espèces d'ambons, déterminés à chaque flanc par la clôture, surgit la double figure du CHRIST qu'un ange diacre évente à l'aide d'un *flabellum*.



Sujet central d'une fresque byzantine, à Nékrési (Caucase) d'après le prince Gagarine.

A droite, le divin Maître, tenant une patène remplie à comble de pain consacré, distribue la sainte Eucharistie aux Apôtres ; à gauche, une *amula* en mains, il leur verse son précieux sang. Le thème fondamental de la conception est évidemment emprunté au *Guide de la peinture* (p. 231 et 431), mais, ici, elle exhale un parfum d'ineffable douceur, elle affecte une indépendance d'allures, que la sécheresse de l'hiératisme byzantin atteignit bien rarement. Il semblerait que l'obscur moine grec, auteur du tableau, eût vécu en communauté d'esprit avec le bienheureux Fra Giovanni de Fiesole, ou qu'il se fût inspiré d'un des plus sublimes génies qu'ait possédés l'Église latine, saint Thomas d'Aquin. Notre artiste avait-il lu les écrits du Docteur Angélique? Cela serait assez invraisemblable : néanmoins le mystère eucharistique a été saisi par tous deux sous le même aspect. En contemplant la fresque de Nékrési, on y retrouve de suite la pensée si bien rendue dans l'*Office du Saint Sacrement* : Notre Seigneur offrant sa chair et son sang à l'universalité des fidèles que les Apôtres personnifient. Hymne des matines :

Post agnum typicum expletis epulis,
Corpus Dominicum datum discipulis,
Sic totum omnibus, quod totum singulis,
Ejus fatemur manibus.

Dedit fragilibus corporis ferculum,
Dedit et tristibus sanguinis poculum,
Dicens : Accipite quod trado vasculum,
Omnes ex eo bibite.

Hymne *Sacris solemniis :*

Quibus sub bina specie
Carnem dedit et sanguinem,
Ut duplicis substantiæ
Totum cibaret hominem

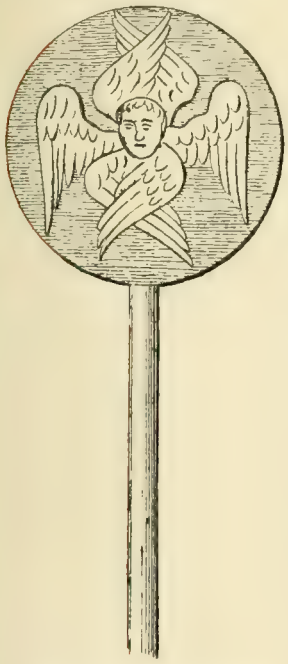
Hymne des vêpres : *Pange lingua :*

Cibum turbæ duodenæ
Se dat suis manibus [1].

1. Il semblerait que le privilège de bien parler du mystère eucharistique soit resté aux confrères de l'homme à qui le Christ apparût en disant : *Bene divisti de me*

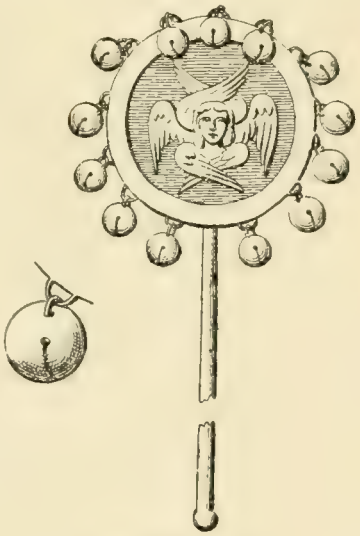
Ne nous égarons pas plus longtemps au sein de nuages, hélas! trop inaccessibles à l'aveugle majorité des humains. Hormis quelques esprits d'élite et les âmes privilégiées dont le Sauveur disait : *Beati pauperes spiritu : quoniam ipsorum est regnum cœlorum*, le reste des mortels daigne-t-il aujourd'hui s'occuper de l'Eucharistie, si ce n'est pour lui prodiguer l'outrage, ou lui témoigner une indifférence pire encore que le mépris (1)? Regagnons la terre, autrement dit revenons au *flabellum*.

Le rhipide figuré à Nékrési est un disque métallique (diam. 0m 27) fixé à une hampe longue de 1m23 environ ; hauteur totale du système: 1m50. Ce disque, coloré en jaune et dénué de bordure, comporte un séraphin qui occupe la surface intégrale de l'aire. Nous avons donc le portrait véritable d'un ancien *flabellum* grec, tel qu'on le décrivit probablement à Goar, qui, alors, comprit mal son interlocuteur. Maintenant se trouve déchiffré l'hiéroglyphe des illustrations du *Book of Kells* et du *Ménologe;* elles représentent, sous une formule à la fois compendieuse et allégorique, le thème développé par la fresque ; à savoir l'ange flabelligère préservant des contacts impurs le corps de Notre Seigneur descendu sur l'autel. La fresque explique encore d'une façon très claire, et le nom de *chérubins* appliqué aux éventails primitifs du Souverain Pontife, et l'attribution honorifique de ces ustensiles au Vicaire de Jésus-Christ, dont il est l'image ici bas (1). La suite des liturgies orientales nous ménage bien d'autres révélations.



Rhipide de la fresque de Nékrési.

Le rit arménien emploie, à la messe, un instrument analogue au rhipide grec, bien qu'il y ait entre eux certaines différences. Cet instrument, nommé *quech'ouoz* ou *quich'oz*(2) est mentionné par l'un des plus anciens et des plus vénérés pères de l'Eglise arménienne, le patriarche Jean le Philosophe qui vivait au VIIIe siècle; il le présente comme symbolisant l'adoration des séraphins, explication reproduite dans les écrits liturgiques des âges postérieurs. Le *quech'ouoz* consiste en un disque de métal, or, vermeil, argent ou cuivre, selon la richesse des établissements religieux auxquels il appartient : au centre, l'image, soit repoussée, soit gravée, d'un séraphin ; sur la tranche une série de grelots maintenus par des bélières, sinon par des chaînettes à trois anneaux. Très rarement, le séraphin émerge d'un entourage rayonnant ; une perche, haute de 1m50 em-



*Quech'ouoz* arménien.

*Thoma.* Ce que, dans les temps modernes, j'ai lu de plus beau et de plus neuf sur une matière *toujours ancienne et toujours nouvelle*, sort de la plume du R. P. Monsabré, O. FF. P.

1. *S. Matthieu*, V, 3. — Je sais bien qu'il existe une association destinée à protester, dans l'adoration nocturne, contre les insultes adressées à l'Eucharistie ; que des réunions annuelles ont lieu pour affirmer le dogme de la Présence réelle ; qu'un recueil, plein de luxueuses illustrations artistiques, tend au même but ; que les hommes, les plus distingués par leurs talents ou leur position sociale, tiennent à grand honneur de suivre tête nue la procession du Très Saint Sacrement : mais qu'est-ce que cela auprès de la multitude impie ou dédaigneuse? Un grain de sable sur la plage ; une goutte d'eau perdue dans la mer ! *multi vocati, pauci vero electi.*

1. V. Gagarine, *Le Caucase pittoresque*, pl. XLVIII, chromol. — On me signale encore, comme très anciennes, des peintures byzantines où figure saint Basile célébrant la messe, accompagné de deux diacres portant le *flabellum;* malheureusement, l'endroit où elles se trouvent n'est pas indiqué.

2. Quech'ouoz. Ριπίδιον, flabellum, ventilationis instrumentum ; (instrument pour chasser les mouches, *chassoir*, ventilateur, éventail) : liturgiquement, l'objet que nous allons décrire. *Grand Diction. arménien*, publié à Venise. Quech'ouoz. Chasse-mouche, émouchoir ; même définition liturgique que le précédent. Calfa, *Dictionnaire arménien-français.*

manche l'objet. Les *quech'ouozq*, ainsi désignés au pluriel attendu qu'ils marchent toujours par paires, sont aujourd'hui bien distraits de leur rôle primordial. Conjointement avec une espèce de cymbales *(zinzgha)*, on s'en sert à la grand'messe, pour accompagner le chant liturgique (1), et, au besoin, pour tenir lieu de notre clochette latine au moment où l'attention des fidèles doit être spécialement éveillée. Le diacre n'a plus la charge du *quech'ouoz*, les usages arméniens ne concédant au célébrant qu'un seul aide: le port en incombe à deux simples acolytes quand l'officiant est un prêtre ; à quatre, lorsqu'il est revêtu de la dignité épiscopale. La place de ces ministres secondaires est fixée à deux mètres de l'autel. Quoi qu'il en soit, un *quech'ouoz* est encore remis au diacre pendant son ordination (2).

Selon Tournefort, « à l'offertoire le célébrant va prendre le calice et la patène en cérémonie, c'est-à-dire suivi des diacres et des sous-diacres, dont quelques-uns portent des flambeaux et les autres des plaques de cuivre attachées à des bâtons et garnies de clochettes qu'ils font rouler d'une manière assez harmonieuse (3). » Les observations de Tournefort sont conformes aux faits qui précèdent, mais l'auteur s'en écarte dans la gravure annexée à son texte. Elle représente un véritable diacre en costume liturgique, vu de dos, et tenant incliné un *quech' ouoz* à disque crucifère, à peu près pareil, sauf les grelots qui garnissent sa tranche, au rhipide grec du X^e siècle mentionné plus haut (4).

Le Père Lebrun, qui cite longuement Tournefort, reproduit la planche de ce voyageur en la modifiant quelque peu. Chez Lebrun, un séraphin remplace la croix ; de courtes chaînettes attachent les grelots ; une flamme bifide voltige sur la hampe au-dessous du disque (1). Martigny et Smith copient exactement leur prédécesseur ; Rock supprime le séraphin, mais il change la flamme en *sudarium :* motivé ou non ce dernier changement est rationnel (2). Je lis en effet dans la récente publication d'un voyage en Perse, au sujet de la messe des Arméniens catholiques à Djoulfa (Ispahan) : « Dans les moments solennels, deux enfants de chœur s'avancent vers l'autel, portant à la main de longues hampes de bois, entourées de voiles de pourpre et surmontées d'une plaque de cuivre qu'ils agitent vivement pour faire résonner des anneaux de métal enfilés tout autour du disque (3). » Bien que la rédacteur du voyage ne se montre pas très versé en liturgie, son observation doit être parfaitement exacte : un usage, aujourd'hui tombé en désuétude dans l'église arménienne, persiste encore à Djoulfa.

Eusèbe Renaudot met en doute l'usage du rhipide chez les Syriens : *Hæc et similia non occurrunt in Syrorum liturgiis, et maxima est, vetustatique proxima hæc disciplinæ simplicitas. Asterem non habent : quanquam in Monte Libano usum illius fuisse testatur Dandinus ; sed in codicibus nostris plurimis, ne quidem nomen ejus occurrit :* ῥιπίδια *seu flabella apud eos esse testantur picturæ codicis Florentini, quæ ordinationes repræsentant : an vero ad liturgiam usurpata fuerint non liquet* (4). Le savant orientaliste avait-il négligé l'anecdote que rapporte Jean Moschus: Des enfants, en Célésyrie, imitant dans leurs jeux les cérémonies de la messe, n'oublièrent pas d'employer le rhipide, circonstance de la liturgie qui les avait le plus frappés (5). Au reste, les rubriques suivantes, extraites du *Liber ordinationum*, viennent conclure à l'affirmative.

1. Pendant la semaine de l'Épiphanie, j'ai autrefois entendu, à Sant'Andrea della Valle (Rome), une grand'messe orientale chantée avec accompagnement de *quech'ouoz* et de *zinzgha ;* cette musique ne m'a fait aucun plaisir, et néanmoins on me reproche d'être passablement wagnérien.

2. Renseignements communiqués par le R. P. Carékin, secrétaire des Mékhitaristes de Venise, au nom de S. G. Mgr l'archevêque de Trajanopolis, supérieur de l'ordre, et par M. l'abbé Joseph Bahabanian, diacre, élève du séminaire de Saint-Sulpice, à Paris.—Je n'ai trouvé aucune rubrique concernant le *quech'ouoz* dans Eusèbe Renaudot, *Liturgiarum orient. collectio*, et dans le *Codex mysterii missæ Armenorum*, in-fol., Rome, 1677.

3. *Voyage dans le Levant*, t. II, p. 412. Paris, 1717.

4. *Ibid.*, ibid.

1. *Explication littérale, etc., des prières et cérémonies de la sainte messe*, t. V, p. 64 et 81, pl. 2^e éd.

2. *Dict. des ant. chrét.*, p. 324. *Dict. of christ. antiq.*, t. I, p. 676. *The church of our fathers*, t. cit. p. 198. L'auteur des *Cérém. relig.*, t. III, pl. VI, a exactement copié la figure gravée dans Tournefort.

2. *Tour du monde*, t. XLVI, p. 119.

4. *Liturgiarum orient. coll.*, t. II, p. 80.

5. *Pratum spirit.*, c. 96.

Ordinatio diaconi. *Et episcopus ponit manum suam super caput ejus, et precatur et diaconi portant flabella.*

Ordinatio chorepiscopi. *Episcopus precatur. Diaconus : procedite in pace. Et egrediuntur cum pompa decente tenentes thuribulum et diaconi flabella.*

Ordinatio patriarchæ. *Unus autem ex episcopis antiquioribus circumit cum thuris suffumigatione, et altare et universam ecclesiam, eumque comitantur duo presbyteri et duo diaconi cum luminaribus et flabellis.*

Il en est de même pour les Syriens Jacobites et Eutychiens.

Ordinatio diaconi. *Dextera illius* (episcopi) *posita erit super hujus caput, et sinistra hinc et hinc commovebitur ; circumducetque episcopus sinistram suam tribus vicibus super cervicem suam et faciem. Sic faciet super unumquemque eorum. Cum autem movet ordinans flabella cum eo commovent diaconi..... Postea deprimit orarium, illudque ponit super humerum ejus sinistrum, eique tradit flabellum* (1).

Pour ce qui est des Maronites en particulier, ils ont, comme les Arméniens, des disques métalliques munis de grelots : *Maronitæ vero orbiculatis flabellis ex argenteis seu cupreis laminibus utuntur, ac circumcirca tintinnabula addunt, quæ a duobus clericis hinc inde post celebrantem tremulo motu agitantur ; imo et ipse sacerdos pronuntiando illa verba Sanctus etc. tremorem beatorum spirituum manibus repræsentat ; qui tremor tum in organi pulsatione solet etiam penes varias ecclesias formari.* Les *Moschi*, peuple de la Colchide, arborent à leurs processions quatre *cherubim* fixés au sommet de longues hampes, *hastæ* (2).

Une incontestable affinité règne entre le *quech'ouoz* arménien et le disque à clochettes du *Book of Kells ;* mais si le but du premier est nettement défini, il n'en est pas tout à fait ainsi pour le second. Doit-on regarder ce dernier comme le prédécesseur des importants appareils de sonnerie, placés au moyen âge, au-dessus de l'entrée des sacristies, afin d'avertir l'assistance que le prêtre montait à l'autel ? D'abord en forme de roue ordinaire garnie de *tintinnabula*, l'instrument, qui fonctionnait à l'aide d'une corde enroulée autour du moyeu, prit au XV^e siècle, l'aspect d'une grande étoile ornée des plus élégantes découpures. Gailhabaud a publié un merveilleux spécimen du genre, conservé à l'abbaye de Fulda (Allemagne) : il est en bronze fondu ; sa date court, en lettres gothiques ajourées, sur la zone extérieure du disque central.

**Anno domini millesimo quadringentesimo xliiij** (1).

Entre deux objets, l'un fixe, hors du sanctuaire, l'autre mobile contre l'autel, toute assimilation me paraît difficile ; aussi je serais porté à croire que les disques irlandais remplissaient le double rôle du *flabellum* et de nos clochettes liturgiques. On décora jadis les vêtements sacerdotaux de grelots ou de petites sonnettes en mémoire des *pontifiralia* du grand-prêtre juif, mais nous trouvons, dans l'Irlande même, un ancien monument qui donnerait quelque valeur à mon opinion. Le calice de saint Malachie, archevêque primat de cette île, mort en 1148 à Clairvaux, était garni à l'entour de clochettes qui, s'agitant lorsqu'on remuait le vase sacré excitaient la piété des fidèles. Ce vase, le saint prélat l'avait légué au monastère où il rendit le dernier soupir, et Mabillon put l'y examiner (2). Un simple éventail étant beaucoup moins respectable qu'un calice, je ne vois pas trop, en définitive, pourquoi le clergé irlandais n'aurait pas fait du premier ce qu'il fit assurément du second, un avertisseur.

On ne saurait préciser avec exactitude l'époque où la clochette liturgique s'introduisit dans les cérémonies du culte. « Il y a, dit l'abbé Barraud, beaucoup de diversité, dans les différentes églises, sur les moments et la manière de sonner la clochette, à l'autel, pendant

1. Martène, *De antiq. eccles. ritibus*, t. II, col. 286, 294, 299, 318, 319 ; in-fol.

2. Magri, *Hierol.*, p. 262, v° FLABELLUM ; p. 136, v° CHERUBIN.

1. *L'architecture du V^e au XVII^e siècle*, t. IV, pl. XIV, notice.

1. Hoc loco in memoriam redit sancti Malachiæ Hiberniæ primatis calix sacer, in thesauro Clarævallensi asservatus : ex cujus labio dependent aliquot campanulæ, quibus ad motum calicis adstantes ad adorandum excitarentur. *Mus. italicum*, t. II, *Comm. in ord. Roman.*, p. L.

la messe. A Rome, dans les offices pontificaux, on ne sonne pas du tout dans la messe privée, le servant, conformément aux rubriques du missel, sonne au *Sanctus*, et à la Consécration (*Rubr.*, part. II, tit. VII, n° 8, et tit. VIII, n° 6). Le Cérémonial des évêques (lib. I, c. XXIX, n° 6) porte qu'à la messe privée de l'évêque, on ne sonnera qu'aux deux élévations: *cum opus fuerit tintinnabulum tangere, videlicet ter dum elevatur hostia et toties dum elevatur sanguis et non ultra.* Dans quelques églises, on sonne au *Sanctus*, aux élévations, au *Domine non sum dignus ;* dans quelques autres on le fait en outre au moment où la messe va commencer, un peu avant la Consécration, lorsque le prêtre cesse d'étendre les mains sur le calice, et à la petite élévation qui précède le *Pater.* (1) » La coïncidence, au moment du *Sanctus*, de l'agitation de la clochette à Rome, et de l'emploi du rhipide dans la liturgie grecque, est très remarquable ; elle fournit un nouvel argument en faveur de mon hypothèse.

La célèbre clochette ajourée du XI^e siècle, découverte à Reims par Didron et depuis reproduite en divers modules, a passé jusqu'à présent pour le plus ancien exemple connu d'un *tintinnabulum* liturgique (1). Aurait-on quelque chance de rencontrer ailleurs un objet qui, par ses dimensions, sa forme et ses appendices, accuserait une réunion de caractères propres en même temps au *flabellum* et à l'avertisseur?

Le Musée chrétien du Vatican possède un très curieux instrument de bronze, non encore commenté que je sache. Sa longueur totale est de $0^{m}405$ ; au milieu une tige cordelée fort mince, terminée à chaque bout par une feuille lancéolée. La feuille de droite (longueur $0^{m}144$ ; plus grande largeur $0^{m}063$) offre, vers la naissance du pédoncule, une *vesica piscis* gravée; sur les bords un rang de onze clochettes à bélières — cinq en haut, six en bas, — accrochées par des anneaux. La feuille de gauche (longueur $0^{m}135$, largeur $0^{m}05$) répète la précédente, sauf l'ornement gravé. Les *tintinnabula*, tous inégaux et d'une exécution grossière, ont en moyenne $0^{m}018$ de hauteur, plus ou moins (2). Un collaborateur anonyme du *Magasin pittoresque* a publié sous la légende, *Tintinnabulum dessiné dans une église de village, près de Rome*, un spécimen du même ustensile, exactement pareil à l'exemplaire du Vatican. La gravure que, grâce à l'obligeance de MM. les administrateurs de cet excellent recueil, nous pouvons mettre sous les yeux du lecteur, est accompagnée de la note suivante :

*Tintinnabulum* liturgique. (D'après le *Magasin pittoresque.*)

« Selon une conjecture, qui n'a rien encore d'assez scientifique, ces petits instruments pourraient avoir servi, dans les premiers siècles de l'ère chrétienne, à un usage religieux. Au Musée du Vatican, on en voit un semblable à celui que nous reproduisons : M. Perret l'a représenté dans son ouvrage sur les Catacombes de Rome (2). »

Nos *tintinnabula* accusent une antiquité fort respectable ; ils existent en double exemplaire, dont l'un provient certainement d'une église rurale ; leur caractère liturgique est

1. *Cloches et sonnettes*, ap. *Ann. archéol.*, t. XVIII, p. 289.
2. Voy. Perret, *Catacombes de Rome*, t. IV, pl. XI, fig. 9.

1. *Ann. archéol.*, t. I, p. 262, pl.
2. *Magasin pittor.*, t. XLVII, p. 64, fig. — Les deux reproductions sont tellement identiques — un même *desideratum* s'y fait remarquer — que je soupçonne fort le collaborateur du *Magasin pittoresque* d'avoir ravivé ses souvenirs dans les *Catacombes de Rome.* Quoi qu'il en soit, la gravure rend beaucoup mieux l'ustensile que le croquis dû à la plume de Perret, et l'existence d'un second exemplaire ne saurait être mise en doute.

donc probable, sinon évident. Pour s'en servir on empoignait la tige médiane à pleine main, puis on imprimait à l'ustensile un mouvement de va et vient qui le forçait à carillonner ; mais sa taille relativement considérable, ses terminaisons feuillues, me portent à soupçonner que l'emploi de chasse-mouche, pouvait également lui incomber. Alors, réminiscence des *flabella* grecs et romains, du moins quant à la forme, l'ustensile aurait fonctionné à l'autel à partir du *Sanctus*, tant pour écarter les insectes des Saintes Espèces, que pour exciter l'attention des fidèles ; il offrirait ainsi le type primordial, ou une variante, du *flabellum* irlandais et du *quech'ouoz* arménien.

Ma conjecture est, je le sais, loin de rester à l'abri des ardoises qu'on lui lancerait au besoin ; les critiques disposés à l'assaillir auront donc l'obligeance de se rappeler qu'elle n'est émise ici que sous un très large bénéfice d'inventaire.

De toutes les communions chrétiennes, orthodoxes ou schismatiques, celle qui a gardé avec le soin le plus scrupuleux les anciennes traditions liturgiques est assurément l'Église russe; les formes du culte extérieur n'ont guère varié chez les Moscovites depuis l'apostolat des saints Cyrille et Méthode ; et, si elles ont subi quelques modifications dans les habitudes ordinaires, elles sont demeurées intactes pour les grandes cérémonies.

*Flabellum* moscovite. (D'après le *Novaia Skrijal.*)

Copié sur le modèle du rhipide grec, le *flabellum* russe actuel consiste en un disque métallique inscrivant l'image du séraphin hexaptère. Un seul bouton est adapté au sommet de l'ustensile fixé à une longue hampe nodulée (1). L'usage du *flabellum* n'appartient plus aujourd'hui qu'aux évêques lorsqu'ils officient pontificalement ; à l'Offertoire, deux diacres en portent chacun un devant le célébrant. Jadis cet usage s'étendait à toutes les messes et à tous les membres du clergé indistinctement, le rang ecclésiastique n'y entrant pour rien, non plus que pour l'encensoir ; il fallait néanmoins que le prêtre fût assisté d'un diacre, car au diacre seul incombait le droit d'agiter le *flabellum*. En l'absence du premier ministre de l'autel, on recourait au voile, ainsi que font maintenant les Grecs.

On doit croire que le rhipide primitif était en matière légère, et il n'est pas aisé de dire à quelle époque juste on adopta les séraphins hexaptères ; le motif de leur introduction n'est pas douteux, ils représentaient les chérubins de l'arche d'alliance, images symboliques des chérubins réels qui assistent au Saint Sacrifice. L'une des illustrations du *Novaia skrijal* montre un *ciborium* dont les reins sont ornés d'anges flabellifères; le disque n'inscrit qu'une simple croix à branches égales (1). Nous avons ici une preuve manifeste du sens allégorique que les Grecs attachaient aux *flabella* plantés à droite et à gauche de l'autel ; sur la miniature du *Ménologe* le peintre a supprimé l'ange et n'a mis que l'attribut.

Le R. P. Martinov, S. J., à qui je dois les renseignements ci-dessus, m'a en outre communiqué la photographie d'une châsse des saints Côme et Damien appartenant à Notre-Dame de Cracovie. Ce meuble, d'une exécution grossière, date à peu près du XV^e siècle ; cuivre gravé, inscription slavonne. On y a figuré la naissance des deux saints : un serviteur évente leur mère avec un orbicule où l'on apprécie parfaitement le vélin plissé.

J'ai signalé le peuple russe comme étant le rigide observateur des vieilles traditions ; étudiez-le, n'importe à quel point de vue, toujours surgira l'homme du passé : sans trop s'inquiéter du motif, un Moscovite fera une chose demain, uniquement parce que son père la faisait hier. A titre de démonstration, je cueille une actualité, et les actualités sont si fugitives, qu'il est prudent d'escompter les plus intéressantes avant qu'elles n'aient cédé la place au chien mutilé d'un Alcibiade politique, ou à une réclame théâtrale.

1. *Novaia skrijal* (Rituel moscovite), p. 156, fig. 2^e éd., Saint-Pétersbourg, 1857.

1. p. 21.

Donc on lit dans un journal illustré, particulièrement honnête et non moins bien informé :

« *La consécration du Temple du Sauveur.* — Une imposante cérémonie a signalé, pendant les fêtes de Moscou, l'inauguration du temple du Sauveur, élevé contre le Kremlin, sur les bords de la Moskva. Cet édifice religieux, commencé sous le règne d'Alexandre Ier, continué sous les règnes de Nicolas Ier et d'Alexandre II, a été seulement terminé sous le règne de l'Empereur actuel.

« Le jour de l'inauguration, une procession solennelle a eu lieu autour du temple. La haie était formée : d'un côté, par les drapeaux des régiments qui avaient pris part aux guerres du commencement du siècle ; de l'autre, par les bannières et images saintes des innombrables églises de Moscou. Ces insignes religieux taillés dans des plaques d'or et d'argent, enrichis d'émaux, de pierreries, de lambrequins en velours brodé, présentaient le plus féerique aspect. Toutes ces bannières étaient portées par des marchands de la ville, appartenant à la Société des Porteurs, et vêtus du cafetan national garni de galons et de franges d'or.

« La procession était ouverte par les popes chargés des saintes images et par un chambellan qui portait la reproduction en or ciselé de la bannière de Pojarsky. Venaient ensuite l'Empereur et ses fils, l'Impératrice, les membres de la famille impériale, tous un cierge allumé dans la main droite (1). »

Cette description retrace parfaitement l'ensemble de la cérémonie, dont une gravure in-folio, annexée au texte, permet de saisir tous les détails. A droite les enseignes militaires; drapeaux pour l'infanterie, *vexilla* ou gonfanons carrés pour la cavalerie. En avant, la bannière de Pojarsky, rectangle orné de saints et d'inscriptions ; elle rappelle, à la matière près, deux monuments analogues : le *vexillum* byzantin de la cathédrale d'Halberstadt; l'étendard du comte Ragenardus, brodé par Gerberga, au Xe siècle, et retrouvé, en 1864, dans la châsse des Trois Rois, à Cologne (2). Au centre, le clergé, le souverain et les princes de sa famille. A gauche, parmi les gonfanons modernes, carrés à triple queue, surgissent çà et là de grands disques, soit crucifères, soit historiés de figures, véritables rhipides, apportés sans doute en l'honneur de celui qui réunit l'autorité religieuse au pouvoir séculier. Un grand effort intellectuel n'est certes pas absolument nécessaire, pour reconnaître ici, figurée en chair et en os, une variante de la *Liturgie céleste*, peinte sur les coupoles des églises du Mont-Athos, scène dont il a été parlé plus haut (1) ; on n'y retrouve pas moins la trace d'un antique cérémonial introduit en Russie, au IXe siècle, par les deux apôtres des Slaves, saint Cyrille et saint Méthode.

1. *Le Monde illustré*, 30 juin 1883, p. 422, col. 3.
2. V. Bock, *Geschichte der liturg. Gewänder*, t. III, p. 212, 213, pl. XXII, fig. 1.

## V

NOMBRE d'écrivains sacrés proclament la signification mystique du *flabellum ;* en premier lieu, saint Jérôme dans sa lettre à Marcella : *Elegans significatio est,..... debere luxuriam cito restinguere, quia muscæ morituræ oleum suavitatis exterminant* (2). Saint Athanase compare les flabelligères aux chérubins ; la patène, au Saint-Esprit (ῥιπιστῆρες, τὰ χερουβίμ · δισκός τὸ ἅγιον πνεῦμα (3). Le moine Jobius explique pourquoi le rhipide commence à fonctionner lorsque le célébrant prononce les paroles de la liturgie de saint Jean Chrysostôme, τὰ Χερουβὶμ καὶ τὰ Σεραφὶμ ἑξαπτέρυγα, et il voit, dans cet ustensile, le représentant matériel des esprits célestes qui assistent invisibles au Saint Sacrifice.

*Cum corpus Dominicum in sacra mensa propositum est, ideo qui ab utroque latere sacris operantibus adstant in eorum quæ sex alas gestant symbolum* (τῶν ἑξαπτερύγων φέροντας σύμβολα), *confecta ex alis flabella* (ῥιπίδας πτερῶν πεποιήμενας) *super oblata ibi horrenda mysteria agitare, ut ne sinant initiatos rebus visis inhærere, sed eos mentis oculis supra omne id, quod cum materia conjunctum est, sublatos,*

1. *Le Monde ill.*, loc. cit. p. 424, 425. Cette gravure doit mériter toute confiance ; l'auteur du croquis original, M. de Lonlay, fort connu sous le pseudonyme de Dick, occupe dans le monde aristocratique une position assez brillante pour qu'on lui ait facilité, à Moscou, les moyens de dessiner commodément et avec exactitude.
2. *Epist.* XX ; t. I, p. 54. *Opera omnia*, Anvers, 1578.
3. *Oratio in dormitione B. Mariæ.*

*faciant per ea quæ videntur ad invisibilium contemplationem et inexplicabilem illam pulchritudinem ascendere. Nam tum etiam cum corporaliter Dominus præsens esset, cum timore ac tremore Seraphim ei inserviebant : hujusque timoris et tremoris specimen obscurum esse alarum illam agitationem, quam ministrantes adhibent. Si vero Seraphim etiam Incarnato jam Verbo ministrare declarantur, ut nihil ob ejus in terram descensum de servitute quæ in cœlo erat, diminuant : clarum quod et alter incorporeorum spirituum ordo Incarnationis cultu latriæ adorabat* (1).

Saint Germain, patriarche de Constantinople (726), résume, avec une légère modification, les idées de Jobius : *Quid vero quispiam dicat de divinis flabellis quæ diaconorum manibus tenentur et repente concutiuntur ? Significat motus angelorum ad singula Passionis Dominicæ momenta stupentium* (2).

Hildebert de Lavardin regarde le *flabellum* comme symbolisant les moyens à employer pour éloigner les tentations : *Dum igitur, destinato tibi flabello, descendentes super sacrificia muscas abegeris, a sacrificantis mente, supervenientium incursus tentationum, catholicæ fidei ventilabro exturbari oportebit* (3).

Le texte de Guillaume Durand a été reproduit plus haut ; voici maintenant l'interprétation d'un prélat anglo-normand du XI^e^-XII^e^ siècle, Herbert de Bosham : nous y rencontrons, développé en d'autres termes, ce que l'évêque de Mende écrira cent ans après.

*Et tibi præsertim, ubi sacerdotii exhibent* (sacerdotes CHRISTI) *officium et sacrificii peragunt ritum. Ea hora potissimum quotidie vagas has et vanas, fluxas et fluidas, fluentes et refluentes cogitationes immittens, quæ tanquam muscæ tabidæ in tam suave olenti sacrificio totum perdant mox tantæ suavitatis odorem ; hora præsertim sacrificii glomoratim irruentes, nisi confestim per sacrificii ostiariam, fidam, circumspectam videlicet devotionem, et promptam Spiritus Sancti flabello repellantur* (1).

Magri adopte l'interprétation des liturgistes grecs : *Allusio autem hujus instrumenti ad seraphicos spiritus ante divinam majestatem cum timore et tremore assistentes dirigitur ; propterea ex oculatis pavonum pennis formatur. Græci in medio ejus seraphim depingunt. Flabella vero et diaconi indicant seraphim sex alis prædita et multi oculorum cherubim effigiem. Quod enim Latini formam consueverant* (2).

Le *flabellum* en plumes de paon a son symbolisme particulier. « Dans les principes chrétiens, dit Mgr Martigny, le paon est le symbole de l'homme parfait, juste et saint, qui n'est corrompu par aucun vice ; car, dans l'opinion des anciens, (S. Augustin, *Gloss.* in c. II, III *Reg.*), la chair du paon est incorruptible. A l'instar du paon, l'homme juste brille de l'éclat varié, non de ses plumes, mais de ses vertus, et de même encore que par son chant cet oiseau chasse les serpents, ainsi l'homme juste met en fuite les démons par sa prière. » (S. Augustin, *De civit. Dei.* lib III, c. IV.) (3)

« Pour ce qui concerne la personne du Souverain Pontife, ajoute l'érudit Protonotaire apostolique, on conçoit que, dans des vues profondes, l'Église ait voulu que, comme le Dieu qu'il représente sur la terre, il apparaisse aux yeux des populations respectueuses entouré de ces plumes de paon qui sont la vive image des séraphins d'Isaïe (4). Dans la célébration de la messe papale, les *flabella* ont pour but de fixer ses regards en avant, et de les empêcher de se détourner à droite et à gauche, afin que toute son attention soit concentrée sur les mystères divins. Il n'y a pas jusqu'aux serviteurs qui portent les *flabella* qui n'aient un sens figuré. Ils rappellent au Serviteur des serviteurs de Dieu, sur le siège sublime où sa dignité

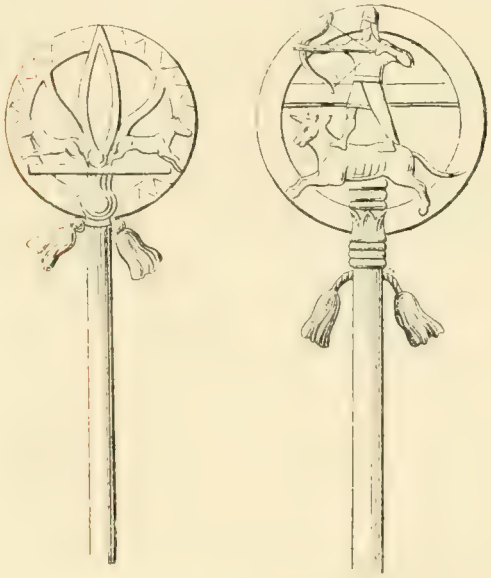
1. *De Incarnatione Domini*, l. VI, c. 25, ap. Photius *Myriobiblion*.
2. *Theoria rer. ecclesiast.*, c. 150, ap. *Biblioth. PP. Græcorum*, t. II.
3. *Epist.* VIII, ap. *Biblioth. max. PP.* t. XXI, p. 121.

1. *Opera*, t. I, p. 51, éd. Giles.
2. *Hierol.*, p. 262, v° FLABELLUM.
3. *Dict. cité*, p. 324.
4. Vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum : et ea quæ sub ipso erant, replebant templum. Seraphim stabant super illud : sex alæ uni, et sex alæ alteri : duabus velabant faciem ejus, et duabus velabant pedes ejus, et duabus volabant. Et clamabant alter ad alterum, et dicebant : Sanctus, sanctus, Dominus Deus exercituum, plena est omnis terra gloria ejus. C. VI, 1, 2, 3.

l'élève et où l'orgueil pourrait séduire son cœur, les destinées suprêmes qui l'attendent comme le dernier des mortels. Car ils représentent ces esclaves de l'Antiquité qui précédaient, la tête couverte, le convoi funèbre de leurs maîtres, ou qui même, debout près des lits où ceux-ci étaient exposés, agitaient jusqu'au bûcher qui devait les consumer, des éventails sur leurs restes mortels (1). »

## VI

BIEN des siècles se sont écoulés depuis le jour où l'on vit pour la première fois des rouelles métalliques, fixées au sommet d'une hampe, servir de signes de ralliement ou de marques honorifiques. Les sculptures assyriennes montrent, arborés



Étendards assyriens. (D'après Gosse.)

sur les chars de guerre des chefs, certains disques ajourés représentant, soit un archer divin, debout sur le taureau sacré, lancé au galop; soit une fleur accostée de deux chacals. Le sujet, que porte un chapiteau décoré de *fiocchi*, est inscrit dans une assez large bordure circulaire (2). Ces *orbiculi*, dont le type religieux est incontestable, durent jouer, près du monarque, le même rôle que les fanions de nos généraux ; ils signalaient au soldat le point d'où partait le commandement, et où l'on devait se réfugier au besoin sous la protection d'une divinité tutélaire. Les Romains, par une voie inconnue, héritèrent, quant à la forme générale, du symbole militaire usité sur les bords du Tigre. L'enseigne principale de la légion était bien une aigle, mais le *signum* des cohortes offrait un ou plusieurs disques attachés à une lance, et chargés d'images impériales, divines ou symboliques (1). Constantin, dès qu'il fit ouvertement profession du christianisme, adopta un nouveau modèle de drapeau, le *labarum*, conforme aux idées triomphantes, mais réunissant à la fois les caractères principaux des anciens *signa* de la cohorte et des *vexilla* de l'escadron. « Le *labarum*, dit Eusèbe qui atteste l'avoir vu assez fréquemment (*quod et nos aliquoties vidisse meminimus*), était une longue haste plaquée d'or et munie d'une antenne horizontale à l'instar de la croix. Au sommet de la haste était fixée une couronne d'or et de pierreries, inscrivant le signe du nom salutaire (de JÉSUS-CHRIST): à savoir un monogramme désignant ce nom sacré par ses initiales groupées, le P divisant perpendiculairement le X. A l'antenne du *labarum*, coupée transversalement par la haste, on suspendait une espèce de voile ou tissu de pourpre, constellé de gemmes artistement disposées de manière à éblouir les yeux, et chargé de broderies en or d'une beauté indescriptible. Le voile accroché à l'antenne, était aussi large que long ; il avait à sa partie supérieure les bustes de l'empereur, chéri de Dieu, et de ses enfants, brodés en or, ou plutôt peut-être leurs médaillons en or, placés au-dessous du carré d'étoffe (2). »

Le poète Prudence décrit ainsi ce même *labarum*.

> Christus purpureum gemmanti textus in auro
> Signabat labarum. Clypeorum insignia Christus
> Scripserat. Ardebat summis crux addita cristis (3).

Les médailles de Constantin et de ses successeurs offrent des représentations de

1. *Dict. cité*, p. 325.
2. Gosse, *Assyria*, p. 230, fig. Weiss, *Kostümkunde*, t. I, p. 250, fig. 141, *c*, et p. 252.

1. V. Pline, *Hist. nat.*, X, 5 ; La Chausse, *Recueil d'ant. rom.*, t. V, pl. 5 ; Rich, *Dict. des antiq.*, p. 583, fig.; Du Cange, *Hist. Byz.*, pl. I, IV, VI, VIII, XIV.
2. *Vita Constantini*, l. I, c. 31.
3. *Contra Symmachum*, I.

l'étendard sacré, très irrégulièrement conformes aux textes d'Eusèbe et de Prudence [1]; elles pêchent toutes par le détail. Un sarcophage du Vatican et une lampe chrétienne présentent des images plus fidèles, du moins quant à la *rotula* d'amortissement; c'est là que Mgr Martigny a choisi son exemple : une tablette avec la légende historique,

EN TOY
TΩ NIKA

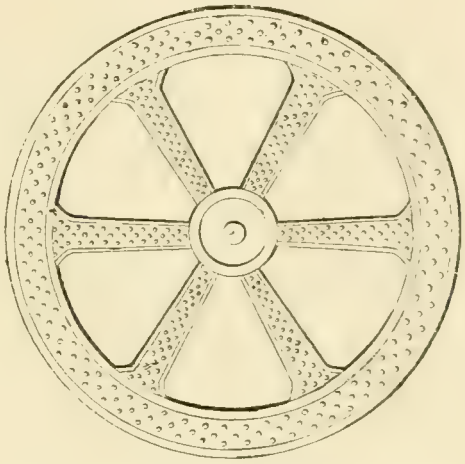
*Labarum* constantinien. (D'après Martigny.)

abaissée sous un cercle à bordure perlée encadrant le chrisme [2]. L'analogie qui règne entre cet amortissement et nos disques crucifères me paraît évidente.

La conception du *labarum* est-elle le résultat d'une vision? Je n'y vois rien d'impossible; mais il est certain que le monogramme était familier aux chrétiens avant qu'on n'eût proclamé la liberté de l'Église [3]. Au IVe siècle, les catacombes regorgent de chrismes entourés d'un cercle; il faudrait un volume pour en dresser seulement la liste : bornons-nous donc à glaner dans le nombre, tant à Rome qu'ailleurs, les spécimens les plus propres à éclairer notre démonstration.

Disque chrismé en bronze, garde-main de lampe. (D'après Perret.)

Outre l'épitaphe de Constantia, je note au Vatican, les garde-mains orbiculaires et chrismés de deux lampes en bronze : l'un encore adhérent à l'ustensile, est fleuronné; l'autre isolé, repose sur un pédicule, et cinq boutons garnissent la tranche de sa bordure [1]. Deux sceaux, au même type, comportent, soit à l'intérieur, soit à l'extérieur, la devise *Spes in Deo* [2]. Une roue à six rais, accostée de croix aux traverses desquelles pendent à des chaînettes l'A et l'Ω, est sculptée sur une pierre encastrée dans la façade de la basilique de Monza, à droite de la porte, un peu au-dessus de la retombée du cintre. Cette pierre, où l'intention du


Disque sculpté sur la basilique de Monza. (D'après Frisi.)

chrisme ne laisse aucun doute, est très vraisemblablement un débris de l'édifice pri-

1. V. Cohen, *Méd. impér.*, t. VI, pl. VII, 112; VIII, 16; IX, 2; X, 6 : Du Cange, *Historia Byzantina*, pl. V, IX à XIII, p. 54, 56, 61, 63, fig.

2. Bottari, *Sculture e pitture sagre estratte da i cimiteri di Roma*, pl. XXX. Giorgi, *De monogram. Christi*, p. 10, 1. Martigny, *Dict. cité*, p. 404.

3. De très anciennes monnaies d'Athènes, que Beulé attribue à Solon et à Pisistrate, offrent l'image d'un disque à croix pattée, tout à fait semblable à nos types actuels de consécration. Beulé y voit une roue, figure du mouvement sidéral, attribut de Cybèle, de Némésis et de Tyché Athéné; la roue τετράκναμος de Pindare. *Revue numismat.*, nouv. sér., t. I, p. 357, pl. XI, fig. 8 et 9.

1. Perret, *Catacombes*, t. IV, pl. V, fig. 1, et frontispice.

2. Id., *ibid.*, p. 99, d'après Boldetti. — Je signalerai encore des disques épigraphes et chrismés, trouvés à Rome. (Voy. de Rossi, *Bull. d'archéol. chrét.* 1872, pl. III; 1873, pl. VIII, 3. La pl. VI, 2, de cette dernière année, offre la *memoria* d'Aurelius Agathopus, où figure un énorme rat debout, abaissé sous une très petite colombe; le rongeur tient un disque crucifère entre ses pattes de devant.) Les fouilles de la crypte de Saint-Paulin, à Trèves, ont mis au jour des rouelles chrismées en argent. L'une d'elles, *ex-voto* percé d'un trou pour la suspension, est épigraphe; on y lit en jarretière :

ELEVTHERA PECCATRIX POSVIT.

Un chrisme au point de jonction. (Voy. Fréd. Schneider *Die Krypta von St Paulin zu Trier*, p. 16, 21, 22, fig.; in 4° 1883.) Certains monuments de la Bohême, qui ont passé pour cyrillo-méthodiens, et qui, en définitive, semblent n'être que d'anciennes bornes agraires, se composent d'un fronton triangulaire, sommé de trois disques crucifères mis en pile de boulets; le supérieur beaucoup plus grand que les inférieurs. (Voy. B. Dudik, *Ueber die Sogenannten cyrillo-methodianischen Kreuze*, ap. *Mittheil. der K. K. Central-Commission*, 1883, p. LXXVII.)

mitif, bâti par la reine Théodelinde à la fin du VIe siècle (1). La roue de Monza est déjà significative; on peut rencontrer mieux.

Aux catacombes, le symbole des colombes affrontées devant un calice est surmonté d'un disque à croix flamboyante, cantonnée de quatre S. Doit-on y voir la Sainte Hostie, comme à Ferentillo, ou une allusion au séraphin embrasé (2)? Un fragment d'épitaphe du IVe siècle, au cloître de Saint-Paul hors des Murs (Rome), est néanmoins assez complet pour montrer une croix à branches égales, libre au milieu d'un cercle (3), motif qui souscrit également un diplôme de l'abbaye de Saint-Vincent sur le Vulturne, redigé en 1108 et inséré dans le *Chronicon Vulturnense*, n° 3577 de la Bibliothèque Barberini (4). Un panneau des portes en bronze de Saint-Paul, fondues en 1070, à Constantinople, par le maître Stauracios (5), représente la Transfiguration; Notre-Seigneur y apparaît au centre d'un disque rayonnant à huit secteurs, qui semble fixé à une hampe : on dirait un véritable rhipide, flanqué de Moïse et d'Élie (6).

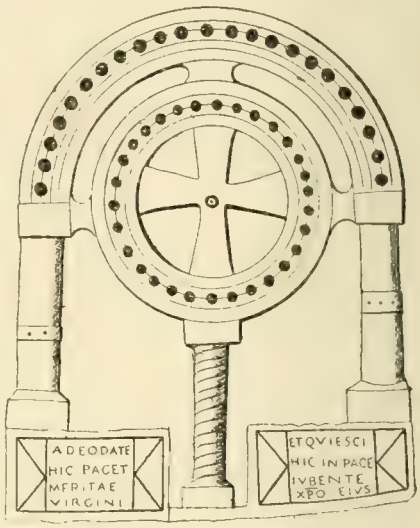
Le IXe siècle est bien jeune, remontons de nouveau au IVe. Encore au Vatican, une archivolte perlée, retombant sur deux colonnes, abrite un disque à bordure aussi perlée; ce disque, que soutient un fût cordelé, encadre une croix pattée. Au bas, des tablettes consacrent la mémoire de la vierge Adeodata. A droite :

ADEODATE
DIGNAE ET
MERITAE
VIRGINI

A gauche :

ET QVIESCI(t)
HIC IN PACE
IVBENTE
XPO EIVS (7).

D'éléments semblables à ceux que je viens de présenter, les artistes religieux, grecs ou latins, ont tiré, je crois, le modèle des disques métalliques à usage de *flabellum*. Les *chérubins*, portés devant le Pape, et remplacés depuis par des éventails en plumes de paon, me semblent être par-dessus tout un emprunt direct fait au *labarum* constantinien. On leur accorde un sens mystique que je suis loin de nier, mais je soupçonne qu'à l'origine, ils en eurent un autre beaucoup moins immatériel. De même que le chasse-mouche était, chez les Orientaux du vieux monde, un attribut souverain; de même que le *labarum* symbolisait à la fois, le Christ, par un monogramme, et l'empereur, par des images; de même les *chérubins* durent caractériser ce pouvoir temporel, dont saint Silvestre aurait obtenu l'investiture du grand Constantin. L'éventail pontifical resterait donc aujourd'hui à peu près le seul vestige d'une puissance seize fois séculaire, momentanément abattue par la Révolution. En marchant escorté de ses *flabella*, le chef vénéré de l'Église universelle proteste encore contre les injustices qu'il subit, et ce moyen de protestation n'est pas facile à lui enlever.



Épitaphe d'Adéodate. (D'après Perret.)

## VII.

LES pièces du procès ont été longuement exposées; il s'agit maintenant de les résumer et d'en tirer une conclusion. L'usage séculaire des rhipides métalliques à images de séraphins est trop bien prouvé, dans les communions orientales, pour qu'il soit nécessaire d'y appuyer davantage. Ces ustensiles, les règles du *Guide de la peinture* ont pu prescrire de les orner de croix quand, placés sur l'autel ou à l'entour, ils symboli-

1. V. Frisi, *Memorie stor.*, t. I, préf., p. VI, fig.; p. 8; pl. II. Le détail est très petit sur la gravure d'ensemble, néanmoins on l'y reconnaît très bien.
2. Boldetti, *ouv. cité*, p. 372, fig.
3. Perret, *Catacombes*, t. V, pl. LVIII, n° 3.
4. D'Agincourt, *Hist. de l'art etc.*, t. V, pl. LXIX, n° 336.
5. *Der Cicerone*, part. II, p. 295.
6. *Hist de l'art, etc.* t. IV, pl. XIV, n° 11.
7. Perret, *Catacombes*, t. V, pl. VI, n° 7.

saient les esprits célestes assistant invisibles au saint sacrifice de la messe; la liturgie arménienne a pu les transformer en instruments de musique : les monuments écrits et figurés n'en établissent pas moins l'existence d'un type originel que l'église russe conserve intact, à savoir le disque en matières précieuses, historié d'un hexaptérige.

Chez les Latins, des *flabella* ou *ventilabra* — il n'y a pas d'équivoque dans les expressions — en or et en argent sont mentionnés à partir du IXe siècle. Peut-être ici le métal ne s'appliquerait-il rigoureusement qu'à la monture — le laconisme des textes permet cette hypothèse—mais les termes de l'inventaire de Boniface VIII ne laissent planer aucun doute : *Unum ventilabrum totum de argento cum baculo de argento elaborato ad vites et folia.* Pas davantage, l'inventaire de Saint-Aubain de Namur (1572) reprenant les *duo ventilabra argentea* de 1218 : *Duo orbes argentei deaurati.* Hormis à Hildesheim et à Copenhague, où il se montre exagéré, le diamètre de nos spécimens de disques crucifères est toujours proportionné à celui des anciens éventails en parchemin, liturgiques ou autres, que nous connaissons. Les poids offriraient une certaine difficulté. Aussi je les rappelle en les groupant :

XIIe siècle, collection Basilewsky : $1^{k},490^{g}$ ; $1^{k}410^{g}$.

XIIIe siècle, cathédrale d'Hildesheim : $2^{k},800^{g}$ ; $2^{k},650^{g}$.

Id., Collection Seillière : $1^{k},550^{g}$ ; $1^{k},320^{g}$ (1).

Id., Inventaire de Boniface VIII : *Ventilabrum*, $1^{k},880^{g}$ ; *cherubinus*, $1^{k},280^{g}$ ; *rotula*, $0^{k},244^{g}$.

Id., Collection Basilewsky : $0^{k},550^{g}$.

Ceux de nos instruments dont le poids n'excède guère $1^{k},500^{g}$ —ils sont en grande majorité — pouvaient à la rigueur remplacer un *flabellum* d'étoffe ou de parchemin ; leur facile maniement est encore admissible. Quant aux disques, trop lourds pour être agités, on devait, soit les tenir verticalement derrière l'officiant (Cf. la miniature du Missel A, 305 de la bibliothèque de Rouen), en souvenir d'une rubrique que l'on n'observait plus à la lettre, soit les porter aux côtés de l'évêque, à l'autel ou ailleurs.

L'emploi du *flabellum* en double exemplaire devint facultatif, on l'a vu, et cette modification au texte des *Constitutiones apostolicæ* implique l'existence possible de disques crucifères isolés.

Les peintures byzantines montrent, dès le IXe siècle, deux rhipides symboliques flanquant l'autel ; ils sont évidemment en métal; au VIe-VIIe siècle, nous avons constaté le même fait en Irlande, preuve qu'une telle coutume fut, de longue date, adoptée par l'Église universelle.

Au VIIIe siècle, le marbre de Ferentillo offre trois *flabella*, similaires mais non identiques ; leur cercle n'est pas, comme à *San-Silvestro in Capite*, divisé en huit secteurs égaux indiquant les plis du vélin, il est marqué d'une croix pattée fort intelligiblement rendue : or ces circonstances, entourées de conditions matérielles absolument pareilles, se produisent à Hildesheim, où une lacune dans l'historique de ses disques est plus que jamais regrettable à mon point de vue. Que l'orbicule médian de Ferentillo représente le Christ descendu sur l'autel, je l'admets volontiers ; que les orbicules latéraux aient trait aux deux larrons — on me l'a dit — je suis contraint de le nier : ils symbolisent, sans aucun doute, les séraphins adorateurs. Alors, la figure allégorique du Christ étant acceptée sur le monument lombard, on s'expliquerait pourquoi une parcelle de la vraie croix a été annexée au disque majeur d'Hildesheim. J'ai vraisemblablement poussé les choses trop loin en avançant (ch. 1, § 1) que cette annexion datait du XVIIe siècle ; elle peut être bien antérieure et parfaitement motivée ; mais quand on aborde un terrain nouveau, des incidents imprévus surgissent au travers de la route non frayée, et le plus simple alors est d'avouer son erreur (1). Je

1. Je dois des remercîments particuliers à M. le baron Raymond Seillière pour l'empressement et la bonne grâce qu'il a mis à me communiquer un détail, traité d'abord de bagatelle par d'autres collectionneurs moins éclairés.

1. En me montrant d'aussi facile composition, je tiens surtout à éviter des polémiques qui répugnent à mon caractère, mais que je soutiendrais au besoin si j'y étais trop ouvertement provoqué. Certains hommes, fort érudits d'ailleurs, ont la malencontreuse prétention de *tout* savoir

serais d'ailleurs médiocrement étonné qu'un prélat hanovrien fût venu emprunter aux artistes lombards le germe d'une idée, pour l'exécuter ensuite chez lui : les évêques de l'Allemagne, au moyen âge, avaient tant d'occasions pour parcourir l'Italie. En 1197, Conrad, évêque d'Hildesheim et chancelier de l'empire, vint, au nom de Célestin III, consacrer l'église collégiale de Saint-Nicolas, à Bari (1) ; or le groupe des trois disques allemands me semble à peu près contemporain de ce haut personnage.

Les éventails en plumes de paon, qui accompagnent aujourd'hui le Pape, ont succédé aux *cherubini* métalliques, lesquels, par conséquent, n'étaient pas autre chose qu'un genre spécial de *flabellum* imité des *monogrammata decussata* (2), des *memoriæ* des catacombes et du *labarum* constantinien; de ce dernier surtout, car il symbolisait comme lui le pouvoir temporel.

Encore à l'aube du XVIII^e siècle, on ne l'a certainement pas oublié, les évêques de Troja, aux processions du T. S. Sacrement, marchaient escortés de deux *flabella*. Était-ce un privilège émanant du Souverain Pontife ou l'observation persistante d'un ancien usage ? N'importe la solution adoptée, ce qui se faisait à Troja pouvait également s'être fait en d'autres pays notamment en Danemark. Je ne saurais guère m'expliquer d'une manière différente les énormes disques, fixés à de longues perches, du musée de Copenhague ; ils furent, à mon avis, portés aux grandes solennités, devant le primat de Scanie, à l'instar des anciens *cherubini* du Saint-Père, et avec la même intention symbolique. On comprendrait alors que le millésime 1518, gravé sur la bague inférieure de la douille, fût contemporain d'objets purement modernes, et non rajouté après coup, ainsi que je l'ai peut-être dit avec trop d'assurance. Les disques crucifères danois, épave assez vraisemblable du trésor métropolitain de Lund ont pu être renouvelés au commencement du XVI^e siècle, et ils seraient la copie exacte d'un modèle du XIV^e. Or la notion du sens allégorique des *cherubini* étant perdue à cette derrière époque, au lieu d'établir une distinction tranchée entre le *Vetus* et le *Novum Testamentum*, l'orfèvre aura jeté ses deux exemplaires dans le même moule.

Le disque crucifère était donc pour l'Église latine — je pense l'avoir surabondamment établi — une variété du *flabellum*. Appliqué d'abord à la liturgie immédiate et à la décoration temporaire du sanctuaire, l'ustensile métallique devint ensuite, selon les époques et les lieux, un insigne pontifical ou épiscopal; un reliquaire; un appendice de châsse ; une annexe permanente des autels.

CHARLES DE LINAS.

*Avis au lecteur.* Les renseignements qui établissent l'authenticité du *flabellum* de la vente Charvet, me sont parvenus trop tard pour trouver place ici. Ces redifications seront rejetées dans l'appendice qui termine mon travail.

et de mettre leurs pieds dans tous les plats du prochain. A qui leur déplaît, à qui ne s'incline pas assez devant leur superbe omnisciente, ils prodiguent sans ménagements une critique au moins acerbe, quand elle ne va pas encore plus loin. Ces hommes, je les ai maintes fois indirectement avertis qu'ils faisaient fausse route : j'ai parlé à des sourds. Je les préviens aujourd'hui, sans ambages et charitablement, qu'à de nouvelles agressions dénuées de motifs sérieux, nous sommes en mesure de répondre.

1. V. Mgr Barbier de Montault, *L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas, à Bari*, ap. *Revue de l'Art chrét.*, t. XXXIV, p. 280.

2. V. J. B. de Rossi, *Bull. d'archéol. chrét.*, 1872, p. 34; 1875, p. 86; pl.

# L'Autel chrétien. — Étude archéologique et liturgique. — Dernier article.

## Chapitre j. — Des autels proprement dits (suite).

### Article rj. — Accessoires de l'autel.

NOUS rangerons sous ce titre ce qui concerne : 1° les crédences; 2° les piscines; 3° les chancels et les balustrades; 4° les tables de communion. Les tabernacles isolés sont aussi l'un des accessoires les plus importants de l'autel ; mais nous avons cru devoir en parler en même temps que des tabernacles adhérents au corps même de l'autel.

I. — Des Crédences.

DANS les basiliques latines, il y avait, outre l'abside principale, deux absides collatérales correspondant aux deux contre-nefs. Celle de gauche, nommée *diaconicum*, était une espèce de sacristie où s'habillait le clergé; celle de droite, *secretarium*, contenait les vases sacrés. Ailleurs ces vases étaient renfermés dans une armoire pratiquée dans le mur, à droite de l'autel ; dans une autre armoire, à gauche, on mettait le missel, le livre des Évangiles, celui des Épîtres et celui des Psaumes. En l'absence d'armoire, on se servait de grands coffres. La crédence a remplacé tout à la fois le *secretarium*, l'armoire et le coffre. C'est une table carrée, circulaire ou polygonale, disposée près de l'autel pour recevoir temporairement les objets nécessaires au sacrifice de la messe : les burettes, l'aiguière, le manuterge, etc. Elle fait souvent corps avec l'architecture : alors, c'est tantôt une tablette supportée par une console, tantôt une niche pratiquée dans le creux d'un mur. Sa place régulière est du côté de l'Épître ; celle qu'on voit parfois du côté de l'Évangile était destinée à recevoir les offrandes des fidèles : on l'appelait προθεσις, παρατραπεζον, *oblationarium*, *paratorium*.

Les crédences ne deviennent communes qu'au treizième siècle; quand elles sont pratiquées dans une niche, il arrive souvent qu'une tablette supérieure a la destination dont nous parlons, tandis que la partie inférieure fait l'office de piscine, c'est-à-dire qu'elle est creusée en forme de cuvette, percée d'un trou pour l'écoulement de l'eau qui a servi au *lavabo* de l'officiant.

Parmi les crédences remarquables par leur antiquité ou leurs décorations, nous citerons celles des Saints-Nérée et Achillée et de Saint-Clément, à Rome; des églises de Minot (Côte-d'Or), de Pontigny et de Vézelay (Yonne) ; des Saintes-Chapelles de Paris, de Saint-Germer, de Souvigny, etc.

II. — Des Piscines.

IL n'est point question de piscine monumentale avant le neuvième siècle. Le prêtre officiant se lavait les mains dans un bassin portatif, et l'eau était jetée ensuite au dehors, ou bien dans un trou creusé sous l'autel ou à côté, et nommé : θαλασσα, θαλασσαδιον, κονειον, *lavacrum*.

Le pape Léon IV, au neuvième siècle, dans une instruction adressée aux évêques[1], exige qu'il y ait près de l'autel un lieu où l'on

1. Sirmond, *Concil*, t. XXI, p. 570.

puisse jeter l'eau qui a servi à purifier les vases sacrés et où le prêtre trouve de l'eau et du linge pour se laver les mains et les essuyer après la communion. Telle fut probablement l'origine de ces piscines où le prêtre se lavait les mains avant la messe, après les encensements et après la communion.

Quelquefois la piscine est un récipient percé d'un trou et supporté par un pédicule isolé ou accolé au mur; le plus ordinairement c'est une niche pratiquée dans la muraille et munie d'une cuvette perforée pour l'écoulement des eaux. Nous avons déjà dit qu'elle est souvent accompagnée d'une tablette qui sert de crédence.

Aujourd'hui le célébrant ne purifie dans le calice que le pouce et l'index de chaque main; mais autrefois le pain consacré étant en beaucoup plus grande quantité, le prêtre ne pouvait pas, surtout au moment de la fraction, n'y employer que quatre doigts ; il devait donc, après la communion, se laver entièrement les deux mains ; l'ablution, trop abondante pour être bue, était jetée dans la piscine. La diminution des communions et l'emploi des petites hosties devaient réduire la quantité de l'ablution; l'usage traditionnel n'en persévéra pas moins jusqu'au treizième siècle et au delà. Innocent III ordonna au prêtre de boire les ablutions, mais on ne tint pas compte partout de ses recommandations ; seulement on manifesta plus de respect pour l'eau qui avait servi à rincer le calice. La piscine fut géminée et par conséquent munie de deux cuvettes. On jetait dans la première l'eau qui avait servi au *lavabo*; dans la seconde, l'ablution du calice. Un conduit les faisait déverser en terre sainte, soit dans l'église, soit dans le cimetière. On comprend dès lors l'importance liturgique de la piscine, les encensements qu'on lui donnait dans certains diocèses et le soin qu'on mettait à la décorer, surtout dans la partie destinée à l'ablution du calice.

Quand l'usage de boire l'eau des ablutions s'établit généralement au quatorzième siècle, il ne fut plus nécessaire d'avoir deux cuvettes dans une piscine à double usage. Un seul bassin suffit dès lors pour recevoir les eaux ordinaires, et l'architecture dut se conformer à la modification liturgique qui venait de s'opérer. Remarquons toutefois que l'ancien usage se prolongea très longtemps dans certaines localités, par exemple à Cluny, à Rouen, à Chartres, à Orléans, à Paris, à Saint-Denis, à Saint-Jean de Lyon, chez les Chartreux, etc.

Aux quinzième et seizième siècles, les piscines sont moins grandes et se parent de dais évidés à jour, de consoles, de culs-de-lampe, de clochetons à crosses végétales ; elles se fermaient quelquefois à clef et pouvaient alors servir de trésor.

Il est à remarquer que, dans les grandes églises, on trouve des piscines dans les chapelles des bas-côtés tournants et des basses nefs, et non point près de l'autel majeur ; là, elles n'auraient point servi, puisque, aux messes solennelles, le diacre et le sous-diacre prenaient les ablutions du calice. La place régulière de la piscine est du côté de l'Épître, mais les dispositions architecturales des chapelles ont fait parfois intervertir cette place, surtout dans le bas-côté de l'Évangile. En Italie, la piscine est souvent logée à la sacristie.

Nous citerons, comme particulièrement remarquables, les piscines de la Ferté-Bernard, de la Sainte-Chapelle de Paris, de Saint-Gabriel (Calvados), de Notre-Dame de Sémur, de Saint-Urbin de Troyes ; celles de Donfield en Angleterre et de la cathédrale de Lausanne.

### III. — Des Chancels.

Des écrivains protestants ont prétendu à tort que les chancels ou cancels avaient été inventés dans des siècles d'ignorance, pour établir symboliquement une différence entre l'ordre ecclésiastique et la condition laïque. Ces balustrades, qui existaient dès la plus haute antiquité, fermaient

l'entrée du sanctuaire aux laïques, de même qu'autrefois les lévites seuls étaient admis dans certaines parties du temple et que le Grand-Prêtre seul pouvait, une fois par an, pénétrer dans le Saint des Saints. A cette raison morale nous pouvons ajouter un motif matériel. Les chapelles des catacombes étaient fermées par des *transenna*, espèce de grillage en marbre, pour protéger les reliques des martyrs contre l'indiscrète piété des fidèles. Cet usage fut transporté, pour les *confessions*, dans les églises supérieures et s'appliqua plus tard à toute espèce d'autels.

Ces clôtures du sanctuaire ou du chœur s'appelaient *cancelli* (barreaux), *septum* (cloison) et quelquefois *pectoralia*, parce qu'elles s'élevaient à la hauteur de la poitrine. La dénomination de *cancelli* s'appliquait, par extension, à l'espace compris entre les balustrades du sanctuaire et le jubé. C'est pour cela qu'en Angleterre le chœur est parfois désigné traditionnellement sous le nom de *chancel*.

Dès les premiers siècles, les chancels affectèrent des formes assez variées : c'étaient tantôt des grilles ou treillis en bois, en pierre, en marbre, en fer, en bronze, en argent ; tantôt des balustres plus ou moins ouvragés ; tantôt des panneaux décorés de mosaïques et de peintures. Quelquefois ces clôtures étaient percées de portes, ornées d'arcades et de statuettes, surmontées de pilastres auxquels on suspendait des voiles en tapisserie, qui cachaient le sanctuaire pendant une partie de la messe. A l'église romaine des Saints-Nérée et Achillée, des pupitres ou *analogia* ont été établis à demeure sur les chancels pour tenir lieu d'ambons.

La séparation du chœur d'avec la nef a été d'autant plus maintenue au moyen âge, qu'il arrivait souvent que l'entretien du chœur était à la charge du seigneur ou des décimateurs, tandis que la nef était construite et réparée aux frais des paroissiens.

Dans les églises à une seule nef, le chœur était séparé de la nef, non seulement par le chancel, mais aussi par l'arc triomphal, arcade en maçonnerie, en pierre ou en bois, plus ou moins décorée de sculptures et surmontée d'un crucifix, qu'accompagnaient souvent les statues de la sainte Vierge et de saint Jean. Il est à regretter que dans beaucoup d'églises on ait fait disparaître cette séparation traditionnelle.

L'arc triomphal et le chancel suffisaient bien pour interdire l'entrée du chœur aux laïques, défense qu'un concile de Reims renouvelait encore en 1585 ; mais ils étaient impuissants à protéger certains autels contre la rapacité des voleurs ou la piété mal entendue des fidèles. Il en est qu'on garantissait par des volets de bronze, et par une forte grille presque adhérente : tel est celui du *Sancta Sanctorum* au patriarchat de Latran. « Il y a là, dit Mgr Barbier de Montault (1), pour protéger les reliques précieuses qui y étaient renfermées, un premier rempart de marbre épais, plus une forte grille munie de serrures. La grille s'ouvre à la partie antérieure, et l'on a alors devant soi deux volets de bronze portant les effigies de saint Pierre et de saint Paul et le nom d'Innocent III. La présence des apôtres indique que là étaient conservés leurs chefs, et la date de cet autel grillé est fixée par le nom du pape qui dut l'élever et le consacrer et qui siégea de 1198 à 1216. »

Dès le treizième siècle, on commença à remplacer les chancels par des murs et des lambris de bois qui défendaient du froid et des courants d'air, et qui, dans les cathédrales et les collégiales, firent tout le tour du chœur. De nos jours, il y a parfois une double clôture, l'une autour de l'autel, l'autre entre le sanctuaire et le chœur, ou bien entre le chœur et la nef. Souvent aussi les anciens chancels sont remplacés soit par des tables de communion, fixes ou mobiles, soit par des grilles en fer forgé.

Dans les églises orientales, le *sacrarium* où est l'autel se trouve séparé du reste de l'édifice par une haute cloison appelée *ico-*

1. *Bullet. de la Soc. des Ant. de l'Ouest*, 1880, p. 41.

*nostase* à cause des saintes images qui y sont peintes. La porte du milieu ou *porte sainte* est réservée au prêtre ; cependant le diacre y peut également passer quand il accomplit certains rites solennels. Les deux autres portes sont à l'usage des clercs. On y peint des anges pour montrer que les ministres remplissent près de l'autel les fonctions qu'occupent les anges près du Trône divin. M. de Rossi croit que la disposition générale des *iconostases* n'est pas antérieure au treizième siècle et aux persécutions des iconoclastes. On en voit de fort belles à la Panagia Nicodemo d'Athènes, à Saint-Théodore de Pergame, à la cathédrale de Smyrne, à Saint-Spiridion de Corfou, à l'église grecque de Livourne, etc. En Occident, nous citerons les chancels de Saint-Clément de Rome, de Saint-Pierre de Toscanella, de Saint-Marc de Venise, de Torcello, etc.

IX. — Des tables de communion.

PENDANT longtemps les chrétiens se rangèrent debout contre les chancels pour recevoir la communion. « Que ceux qui savent que je suis instruit de leurs péchés, dit saint Augustin (1), s'éloignent de la communion, s'ils ne veulent pas être chassés des chancels. » Quand les fidèles commencèrent à communier à genoux et non plus debout, on dut diminuer la hauteur des chancels ou se servir d'un meuble portatif qu'on appela *table de communion, banc de communion, appui de communion, estal, étal.* Le chancel fut souvent aussi remplacé par une balustrade peu élevée, en bois, en pierre, en marbre, en fer battu, ayant une surface plane qu'on recouvrait d'une garniture en drap et d'une nappe de toile frangée de dentelles.

D'après la prescription de Benoît XIII, la table de communion devrait avoir trois pieds de hauteur et un pied de largeur. Saint Charles Borromée n'exige que 27 centimètres de large. En Espagne et en Italie, la tablette de la balustrade est, en général, beaucoup plus large qu'en France, où souvent une simple grille tient lieu d'appui.

Au dix-huitième siècle, dans un certain nombre d'églises de Normandie et d'Anjou, on abritait la table de communion, le jour de Pâques, d'un dais blanc, frangé.

Nous ne connaissons pas de tables de communion qui remontent authentiquement au moyen âge ; il y en a quelques-unes des deux derniers siècles qui sont de véritables œuvres d'art, comme celles de Saint-Michel de Louvain et de Saint-Jacques d'Anvers.

On remarque dans la principale église de Toulouse une place dorée à la Table Sainte. A une époque que nous ne saurions préciser, le premier Président de la Cour se rendait à la Sainte-Table pour communier. Un homme enveloppé d'un vaste manteau s'avançait également vers l'autel pour recevoir le Dieu de l'Eucharistie ; mais, en levant la tête, il aperçoit le Président, se recule et se retire dans le coin le plus sombre de la vieille basilique. Le Président, surpris, le suit et, lui frappant légèrement à l'épaule, lui dit avec douceur ; — « Mon ami, pourquoi me fuyez-vous ? Venez communier avec moi.—Moi, moi, à côté de vous! Monsieur le Président, balbutie l'inconnu.— Ici, il n'y a pas de Président, répond le noble vieillard ; il n'y a que des chrétiens égaux devant Dieu. » — Le Président et le bourreau communièrent côte à côte. On fit dorer la place de la table de communion où ces deux hommes s'étaient agenouillés, et c'est ainsi que ce souvenir se perpétue dans la religieuse cité du Languedoc (1).

## Article XIV. — Des linges d'autel.

ON donne le nom de *linges d'autel* à ceux des linges sacrés qui se trouvent ou peuvent se trouver plus ou moins en contact avec les saintes espèces. Nous ne parlerons ici que 1° des nappes d'autel ; 2° des corporaux et des bourses ; 3° des dominicales et des nappes de communion. Nous

1. *Serm.* 322, n. 6.

1. *Annales du S. Sacr.*, t. XIV, p. 285.

réservons ce qui concerne le purificatoire et la pale pour le paragraphe relatif aux accessoires du calice. Quant au manuterge, il en sera question à l'article des burettes.

### 1. — Des Nappes et des Couvertures d'Autel.

La nappe d'autel a pour origine la nappe qui, selon l'usage juif, fut étendue sur la table de la Cène. Ce n'est pas seulement une marque de respect pour la consécration de l'autel, mais aussi une précaution contre les conséquences d'une effusion accidentelle du précieux sang. Au point de vue symbolique, la nappe représente le suaire et les autres linges dont la piété des disciples enveloppa le corps de Notre-Seigneur, avant de l'ensevelir. Cette attribution mystique, mentionnée dans la liturgie, se comprend d'autant mieux quand on se rappelle que l'autel est la figure de Jésus-Christ.

Le texte connu le plus ancien, relativement aux linges d'autel, nous est fourni, au quatrième siècle, par saint Optat de Milève. «Quel est celui d'entre les fidèles, nous dit-il (1), qui ignore que la table de l'autel est couverte d'un linge pendant la célébration des saints mystères?» Saint Victor de Vite rapporte que Genséric, roi des Vandales, envoya dans la province de Zengitane (Tunisie) un certain Proculus dont la main rapace avait tout ravagé et qui s'était emparé des nappes des autels pour s'en faire des chemises et des caleçons (2). Au septième siècle, l'empereur Constant, dans un voyage qu'il fit à Rome, offrit à la basilique de Saint-Pierre une pièce de drap d'or pour couvrir l'autel (3). C'est à ce même autel que Léon IV donna une couverture de soie, mouchetée d'or.

On voit par ces différents faits que jusqu'à la fin du neuvième siècle, les nappes d'autel étaient indifféremment en lin, en soie, ou en tissus d'or.

1. Quis fidelium nescit in peragendis mysteriis ipsa ligna linteamine cooperiri. *Contra Parm.*, l. VI.
2. *Persecut. Afric.* l. I, c. I.
3. Anast. Bibl., *in Vital.*, CXXXV, 15.

D'après Polydore Virgile (1), le premier décret concernant les nappes de lin aurait été rendu au septième siècle par Boniface III. Fut-il universellement observé ? On serait tenté d'en douter en voyant mentionner dans les inventaires du moyen âge et même des deux derniers siècles des nappes d'or et des nappes de soie; mais il est possible qu'on ait désigné par là tantôt des parements, tantôt des housses d'autel. Il n'est point toujours facile de bien déterminer le sens précis de ces termes: *mantilia, mappa, operimenta, palla, pallia, panni, linei, propitiatoria, tobalea, tovalia, tualea, velamena, vestes altaris; linceul, longères, touailles, etc.*

Aujourd'hui, les nappes d'autel, de même que les corporaux, les purificatoires, les pales, les amicts et les aubes, doivent être de chanvre ou de lin. Le coton, que toléraient encore beaucoup de théologiens des deux derniers siècles (2), a été définitivement proscrit par la congrégation des Rites (3). C'est sans doute parce que ce fut dans un linge de toile que Joseph d'Arimathie ensevelit le corps du Sauveur et que le lin, dans l'Écriture, est le symbole de la pureté du corps et de l'âme (4).

Les nappes étaient souvent ouvrées, c'est-à-dire brochées dans le tissu ou brodées à la main, de divers dessins en fil bleu ou rouge. C'est surtout aux quatre coins que l'on voit figurer des scènes religieuses, les figures des évangélistes et quelquefois les armoiries des donateurs. On y mettait même des inscriptions. Sur la nappe d'autel, brodée par Berthe, femme du roi Robert, pour l'église Saint-Remy de Reims, on lisait ce distique :

Hic panis vivus cœlestisque esca paratur
Et cruor ille sacer qui CHRISTI in carne currit.

On conservait autrefois, à l'église Saint-Étienne de Lyon, une nappe d'autel du neuvième siècle où se lisaient en lettres d'or

1. *De invent. rer.*, l. V, c. VI.
2. Azor, Fr. Lugo, Pasqualigo, Quartus, Tamburini, etc.
3. 15 mars 1664 ; 18 mars 1819.
4. *Clavis* S. Melit., *ap.* Pitra, *Spicil. Solesm.*, pp. 172 et 403.

seize vers latins ayant trait la plupart aux dispositions qu'il faut apporter à la Table Sainte (1).

A partir du quinzième siècle, on borda les nappes soit d'une petite frange de fin or, de deux ou trois doigts de haut, soit de guipures ou d'ouvrages en fil à jour. Cette dernière décoration était surtout employée pour la nappe supérieure qui pendait des deux côtés de l'autel. La seconde, qui garnissait le devant, était décorée d'un orfroi nommé *frontal*, c'est-à-dire d'un morceau d'étoffe cousu au rebord, que les temps modernes ont remplacé par une dentelle plus ou moins large. Dans certaines églises de village, on voit des nappes qui se terminent par de vulgaires guipures de coton et même par des découpures de papier doré !

En Italie, et particulièrement à Rome, on plisse les nappes avec les doigts, de façon à y figurer d'ingénieux dessins, tels que des fleurs, des fruits, des vases sacrés, etc.

On sait que l'autel doit être couvert de trois nappes, ou tout au moins de deux, dont l'une est pliée en double. Il n'en a pas toujours été ainsi. Dans l'origine on ne mettait qu'une seule nappe, et cette coutume était encore suivie au dix-huitième siècle à Saint-Jean de Lyon. Bocquillot pense que la triplicité des nappes remonte au neuvième siècle, époque où apparurent les fausses décrétales contenant une prétendue ordonnance de saint Pie I à ce sujet (2). Toujours est-il qu'au treizième siècle, Guillaume Durand ne parle encore que de deux nappes, représentant, dit-il, l'habit du corps et celui de l'esprit. Cependant, dès le siècle précédent, les Cisterciens employaient trois nappes. Ce devint une prescription dans les missels du quinzième siècle et dans les synodes du seizième. Ces ordonnances ne parurent pas sans doute rigoureusement obligatoires, puisque beaucoup de théologiens trouvaient que deux nappes pouvaient suffire (3) et que d'autres ajoutaient qu'on peut célébrer avec une seule, en cas de nécessité (1) ; c'est ce que l'on faisait, au dix-huitième siècle, dans un certain nombre d'églises du diocèse d'Amiens, qui arguaient de leur pauvreté (2).

Jusqu'au quinzième siècle, les autels restaient nus en dehors du temps de la messe et n'étaient couverts de nappes qu'immédiatement avant le saint sacrifice. Il en était encore ainsi au dix-huitième siècle à Saint-Maurice d'Angers, à Saint-Jean de Lyon, à Notre-Dame de Rouen, à Saint-Martin de Tours, etc. Le quatrième concile de Milan (1576) exige qu'en dehors du temps de la messe on recouvre les nappes d'autel d'une toile cirée pour les préserver de la poussière, prescription que nous avons trouvée observée dans la plupart des provinces d'Espagne. Les conciles d'Aix (1585) et de Salerne (1596) recommandent une couverture en toile bleue ou verte. La serge verte a prévalu en Italie ; on y voit aussi des housses d'apparat, brodées et rehaussées de galons d'or, pour couvrir l'autel pendant les vêpres des fêtes : à la Chapelle Sixtine, c'est une couverture en lin rayé d'or. Ces housses ne doivent être enlevées que lorsqu'il y a salut du Saint-Sacrement.

En Italie, une toile cirée, qu'on ne retire que le Jeudi-Saint, adhère à la surface de l'autel ; elle protège tout à la fois la pierre contre la poussière et les nappes contre l'humidité.

De droit ordinaire, la bénédiction des nappes et des corporaux appartient à l'évêque qui peut, sans un indult spécial, déléguer cette faculté à un simple prêtre. Les abbés et les dignitaires qui jouissent des droits pontificaux peuvent procéder à cette bénédiction, mais seulement pour les monastères qui dépendent de leur juridiction,

Des théologiens (3) ont prétendu qu'il

1. De la Mure, *Hist. eccl. de Lyon*, p. 292.
2. *Traité de la liturgie*, l. I, ch. V, p. 94.
3. Antonin, Armilla, Azor, Jean Chappuis, Durand, Barthélemy Fumée, Facundez, Gabriel, Henriquez, Paludanus, Sylvestre, etc.

1. Fernandez, Garzia, Leander, Suarez, etc.
2. Mioland, *Actes de l'Église d'Amiens*, t. II, p. 284.
3. Azor, Facundez, Reginald, Sà, Suarez, Sylvestre, Vasquez, Villalobos, etc.

n'était pas rigoureusement nécessaire de bénir les nappes d'autel, mais les rubriques du Missel sont formelles sur ce point. Cet usage existait déjà au neuvième siècle, puisque saint Remi, évêque d'Auxerre, en fait mention en ces termes:« Des sous-diacres et des acolytes présentent à bénir à l'évêque les linges, les vases et les autres ornements de l'église (1). »

Cette bénédiction des nappes, des vases et des ornements destinés à l'autel est faite par l'évêque immédiatement après la consécration de l'autel.

Le pontife asperge d'eau bénite et encense les croix,les nappes, et autres ornements déposés sur une toile cirée, qui porte le nom de *chrémeau*. Parmi les diverses oraisons que prononce le pontife, nous nous bornerons à reproduire celle-ci : « Dieu tout-puissant et miséricordieux, qui avez créé dès le commencement tout ce qui était utile et nécessaire aux hommes ; qui avez bien voulu que les temples élevés par leurs mains fussent consacrés à votre saint nom et appelés les lieux de votre demeure; qui avez ordonné à Moïse, votre serviteur,de faire confectionner les vêtements propres aux pontifes, aux prêtres et aux lévites,ainsi que les autres ornements de tout genre, destinés au service et à la décoration de votre tabernacle et de votre autel; prêtez une oreille favorable à nos prières, et sans avoir égard à notre indignité, daignez, par votre ministère, purifier, bénir et consacrer ces divers ornements, préparés pour les besoins de votre église et de votre autel, en votre honneur et pour votre gloire ; afin qu'ils puissent servir à votre divin culte et à vos sacrés mystères, et qu'ils soient dignes de concourir au sacrement du corps et du sang de Jésus-Christ, votre Fils, Notre-Seigneur qui, étant Dieu, vit et règne avec vous dans l'unité du Saint-Esprit, dans tous les siècles des siècles. Ainsi soit-il. »

Par là même qu'une destination sacrée a été donnée aux nappes par la bénédiction du pontife ou du prêtre, elles ne peuvent plus servir à des usages profanes. Au sixième siècle, en France, on croyait, par une vénération mal entendue, pouvoir les employer à la sépulture des morts ; mais cet abus fut réprimé par les conciles de Clermont (535) et d'Auxerre (578).

Combien de fabriques n'ont pas vendu aux brocanteurs de ces riches nappes d'autel, si remarquables par leurs broderies, leurs écussons, leurs inscriptions, leurs filigranes d'or et d'argent ! Aussi sont-elles devenues très rares aujourd'hui. Il y en a de fort belles à Saint-Laurent de Nuremberg (XIIe s.), à Saint-Jean de Latran,à la Chapelle Sixtine, au couvent des Clarisses d'Amiens, à Saint-Martin de Canigou (Pyrénées-Orient.), au musée de Cluny, etc.

M. Alexandre Nesbett possède une nappe d'autel en batiste, faite en Italie au quatorzième siècle, et qui a figuré à l'exposition de Londres en 1874. Elle est ainsi décrite dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1): « Au centre, est une composition représentant la crèche. Dans chaque extrémité sont cinq petites figures en pied représentant divers saints. Chaque figure est sur un socle qui se relie à son voisin par une très riche ornementation qui forme base et qui est répétée au-dessus de cette charmante galerie de personnages. Toutes les broderies ont été brodées entièrement en couleurs, au petit point. Les ornements étaient bleus, liserés de rouge. Cette pièce importante et rare se recommande encore plus à l'attention par la valeur et l'harmonie de sa composition que par son exécution merveilleuse, fine et large tout à la fois. »

M. Essenwein, membre de la Commission impériale des monuments historiques de Vienne, a composé, en style du treizième siècle, le dessin d'une nappe d'autel, dont nous empruntons la description aux *Annales archéologiques* (2) : « C'est un grand carré

1. *De Dedicatione*, c. VII

1. Deuxième période, t. X, p. 168.
2. T. XXIII, p. 179

inscrivant un cercle. Au centre du cercle est le Temps, vieillard ailé, armé de la faux et du sablier, porté sur des roues ailées comme les Byzantins représentent les Trônes. Dans le champ du cercle, les étoiles, le soleil et les phases de la lune. En cadre autour du cercle, les douze signes du Zodiaque. Dans les quatre angles intérieurs du cercle et du carré, les vents ailés. Dans la bordure du carré, des lions, des cerfs, des chiens, des espèces de dragons à tête humaine. Dans les quatre angles extérieurs du carré, les quatre éléments: l'aigle pour l'air, le dragon pour le feu, l'éléphant pour la terre, le pélican pour l'eau. »

En Orient, on met d'abord aux quatre coins de l'autel, quatre morceaux de drap nommés ευανγελισταί, parce qu'on y voit le nom et l'image de chacun des évangélistes. Sur ces quatre morceaux on étend une première nappe, appelée καταcαρκα (*ad carnem*), rappelant le linceul de l'ensevelissement de Notre-Seigneur, puis une seconde nappe, plus fine, souvent en soie, symbole de la gloire de Jésus-Christ dans l'Eucharistie, et enfin un corporal. Quand l'autel n'est pas consacré, on y ajoute un sachet de reliques qui tient lieu de pierre d'autel et qu'on nomme αντιμηνσιον (de αντι, au lieu, et μηνσιον, table). Benoît XIV a autorisé les prêtres du rite latin, résidant dans la Russie polonaise, à célébrer, à défaut d'autel, sur les *antimensia*, comme le font les Russes catholiques.

Les protestants couvrent leur table de communion d'une nappe de toile, et, hors le temps de la cène, d'un tapis de soie.

## II. — Des Corporaux et des Bourses.

Le corporal est un linge bénit qui reste étendu sur l'autel depuis l'oblation jusqu'après la communion, afin de recevoir les parcelles qui pourraient se détacher de l'hostie.

On l'appelle *corporal*, parce qu'on y consacre le corps du Sauveur; *palla* ou *pallium*, parce que primitivement, comme nous le verrons bientôt, il lui servait de vêtement. Le rite ambrosien conserve le nom de *syndon*, par comparaison avec le Saint-Suaire qui servit à ensevelir le corps de Notre-Seigneur. On l'appelle encore εἰλητὸν, *chrismale*, *coopertorium*, *linteum sacrum*, *opertorium*, *palla corporalis*, *palla dominica*, *sudarium*, etc.

Ce linge sacré remonterait aux origines apostoliques, s'il fallait s'en rapporter à Philippe de Commines, nous racontant qu'un pape fit présent à Louis XI d'un corporal dont se serait servi saint Pierre (1). Quelques écrivains ont avancé sans preuves, que l'institution des corporaux était due au pape Eusèbe ou à saint Sixte Ier. Saint Sylvestre, au commencement du quatrième siècle, ordonna qu'on ne consacrât le corps de Notre-Seigneur que sur des voiles de lin et non pas sur du coton et de la soie, afin de représenter le suaire de lin dont le corps du Sauveur avait été enveloppé après sa mort (2). Mais entend-il par là le corporal ou la nappe d'autel ? On peut se faire la même question pour le texte de saint Optat que nous avons cité plus haut, pour ceux de saint Isidore de Damiette (3) et de saint Isidore de Pelouse (4), comparant le linge de l'autel au suaire du Sauveur. En réalité la nappe unique des premiers siècles servit tout à la fois de nappe, de corporal, de pale et de voile. C'était une grande pièce de toile, couvrant tout l'autel, que le diacre apportait avant l'offertoire ; on la repliait sur le calice et sur les pains. Le corporal n'est devenu distinct de la nappe d'autel que lorsqu'on fit usage de deux ou de trois nappes; la supérieure fut alors un corporal spécial. Raoul de Tongres nous dit que cette distinction se produisit d'abord en Italie, mais il n'en précise pas l'époque, et nous croyons que cela n'est point possible.

Par un sentiment de vénération, on n'a point voulu que le pain consacré, ni le calice

1. On conserve au trésor de Monza un corporal qui, dit-on, aurait servi aux apôtres.
2. Labbe, *Concil.*, t. I, *Vita S. Sylvestri*, p. 1409.
3. L. I, *ep*. 109
4. L. I, *ep*. 123.

du précieux sang touchassent immédiatement l'autel, ni qu'ils restassent constamment en vue des fidèles. C'est pour cela que sur toute la surface de l'autel, on étendit un très long corporal; sur le pli antérieur, on posait les pains ; sur le pli du milieu, le calice; et, avec la partie postérieure, on recouvrait toutes les oblations. Cet usage primitif subsistait encore, au seizième siècle, à Rouen et à Orléans; il persiste encore aujourd'hui chez les Chartreux et dans l'Église de Lyon. Presque partout ailleurs il fut abandonné, comme incommode, après l'introduction de l'élévation du calice. On partagea, pour ainsi dire, le corporal en deux parties, l'une qui resta étendue sur l'autel; l'autre, plus petite, qu'on plaça sur le calice et qui, plus tard, avec l'addition d'un carton, constitua la pale moderne. C'est depuis le dix-septième siècle que le corporal n'a plus, en tout sens, qu'environ 50 centimètres.

Dans un certain nombre d'églises d'Allemagne, d'Italie et d'Espagne, outre le grand corporal, on se sert d'un plus petit *(animeta)* sur lequel on place la sainte hostie. En vertu d'un privilège de Clément VII, les Théatins pratiquent cet usage.

En dehors du Saint Sacrifice, le corporal sert de repositoire au ciboire dans le saint tabernacle.

Autrefois, surtout en Allemagne, on en mettait souvent un dans l'intérieur du ciboire.

Nous avons dit que saint Sylvestre prescrivit le lin pour la confection des corporaux, afin de mieux représenter le linceul de Jésus-Christ, dont il est l'image. Saint Germain de Paris, dans son *Exposition de la messe*, fait la même recommandation. Peut-être que ce choix a été également influencé par cette considération, que la toile n'est pas susceptible d'être rongée par les mites.

On a employé exceptionnellement la soie ou d'autres matières précieuses: ainsi saint Grégoire de Tours nous raconte que, pendant un songe, il croyait célébrer les saints mystères dans sa basilique, lorsque déjà l'autel et les oblations étaient recouverts *pallio serico* (1).

Les conciles ont toujours réprimé cet abus et surtout l'emploi du coton. Pie VII, par un décret général du 17 mai 1819, l'a formellement proscrit pour les corporaux, les pales, les purificatoires, les nappes d'autel, les amicts et les aubes, permettant seulement d'user les linges d'autel qu'on avait à l'époque de la publication du décret. Ces linges doivent être usés depuis longtemps, et cependant on rencontre encore, même dans des églises qui ne sont point pauvres, des corporaux et des purificatoires en coton.

Le corporal n'admet aucune broderie, mais simplement une bordure de dentelles. Contrairement à la rubrique, l'usage allemand est de les broder en couleur ; au moyen âge on les a même quelquefois ornés d'or et de pierreries. A l'endroit que doit baiser le prêtre, on fait ordinairement une petite croix grecque avec du fil blanc ou rouge.

Le corporal doit être bénit par l'évêque ou par un prêtre muni de la permission de l'évêque. Il y a, dans le *Pontifical*, une formule spéciale de bénédiction.

Innocent VIII a concédé au général et aux provinciaux des Frères-Mineurs le privilège de bénir les corporaux. Cette faculté a été accordée par le même pape au vicaire-général et aux visiteurs des Augustins ; par Léon X, au général, aux provinciaux et aux gardiens des Mineurs observantins ; par Pie V, aux Hiéronymites d'Espagne.

Les abbés, les généraux d'ordre, les missionnaires, en un mot tous ceux qui ont la faculté de bénir les ornements sacrés pour leurs propres églises, n'ont pas le droit de bénir les linges d'autel qui ne sont pas destinés à leur usage (2).

La bénédiction donnée aux corporaux ainsi que leur usage sacré, interdit de leur donner une destination profane : c'est pourtant ce qu'on fit plus d'une fois au moyen

1. *Hist. Franc.*, l. VII, c. XXII.
2. Congr. Rit., nos 1328 et 1687.

âge, par suite d'une vénération mal entendue, quand on jetait un corporal au feu pour arrêter quelque incendie. Cet abus fut sévèrement condamné par le concile de Selingstadt (1023).

Le respect des Saints Mystères doit empêcher de se servir de linges sales. Les *Mémoires* sur la vie de Mgr de La Motte, évêque d'Amiens, rapportent un trait qui montre l'impression que faisait sur lui l'irrévérence pour les choses saintes. « Croyez-vous, dit-il à un curé dans l'église duquel il trouva des corporaux extrêmement malpropres, croyez-vous à la présence réelle ?» Le curé se défendait de répondre, comme on refuse de le faire à une question qu'on ne croit pas sérieuse. — « Répondez-moi, reprit l'évêque d'Amiens, y croyez-vous? » Le curé étonné proteste que personne n'y croit plus sincèrement que lui. — « Tant pis, réplique alors vivement l'évêque, parce que si vous n'y croyiez pas, vous ne seriez qu'un hérétique; et qu'en y croyant vous êtes un impie ; l'état de ce linge sur lequel vous placez ce que vous croyez être le corps de Jésus-Christ, en est la preuve. »

Quand les corporaux, les pales et les purificatoires sont salis, ils doivent être lavés successivement à trois eaux par un ecclésiastique constitué dans les ordres sacrés, et livrés ensuite au blanchissage.

Dans l'instruction qu'il adresse aux sous-diacres au moment de leur ordination, l'évêque les avertit qu'il est de leur ministère de laver les pales, les corporaux et les purificatoires. A défaut des sous-diacres, c'est aux diacres et aux prêtres qu'incombe cette fonction. Le pape saint Boniface I défendit qu'aucune femme, même une religieuse, touchât aux linges sacrés, fût-ce pour les laver. « Les corporaux, dit le concile de Saumur (1253), seront lavés par des prêtres revêtus de surplis et dans un vase fort net destiné à cet usage, et la première eau sera jetée dans la piscine. » On trouve encore dans les sacristies, mais assez rarement, de ces vases dont parle le concile de Saumur et dont les capitulaires d'Hincmar rendaient l'emploi obligatoire ; ils sont ordinairement en cuivre étamé.

Au monastère de Cluny, des prêtres et des diacres, après avoir donné une légère lessive aux corporaux, les plongeaient dans une eau blanchie par une farine très pure. Pour les faire sécher, on les suspendait à une corde qui ne servait qu'à cet usage. Tant que les corporaux étaient exposés à l'air, on les gardait soigneusement pour empêcher les mouches de s'y poser.

Bien que des conciles et des synodes des trois derniers siècles aient renouvelé les anciennes prescriptions relatives au lavage des corporaux, un certain nombre d'évêques de France confiaient ce soin à des religieuses. Cet usage tend de plus en plus à disparaître; il a cessé en 1879, dans le diocèse de Versailles, où les Clarisses ne sont plus chargées que du second lavage.

En Pologne, on renouvelle la bénédiction des linges d'église, chaque fois qu'ils ont été lavés.

Quand les corporaux sont usés, on les brûle, et la cendre en est jetée dans les piscines. « Les anciens corporaux, dit le Synode d'Oxford (1222), seront conservés avec les reliques ou bien brûlés en présence de l'archidiacre (1). »

Parmi les corporaux remarquables, nous nous bornerons à mentionner un linge d'aspect oriental, décoré de l'image du Sauveur et de la sainte Vierge, que l'on conserve au trésor de la cathédrale de Gran (Hongrie); un corporal en soie, brodé d'or, du douzième siècle, au musée de Cluny, et, aux Carmélites d'Amiens, un corporal garni de dentelles, venant de Madame Louise de France, en religion la Mère Thérèse de Saint-Augustin, et portant son initiale, surmontée d'une couronne royale.

Les Orientaux ont eu, jadis, des corporaux de soie et d'étoffes précieuses ; mais, depuis longtemps, ils emploient une serviette de lin carrée, qu'ils appellent *iliton*. Ce linge n'est pas seulement bénit, mais

1. Mansi, *Concil.*, t. XXII, p. 1147.

consacré et oint de chrême par l'évêque. Par respect pour cette consécration, on ne lave jamais le corporal ; quand il est sali ou usé, on le brûle, et la cendre en est enterrée dans quelque endroit de l'église où elle ne soit point exposée à être foulée aux pieds.

Nous terminerons ce paragraphe en disant quelques mots des bourses qui ont été désignées sous le nom de *bursa*, *loculus*, *marsupium*, *pera ; corporalier*, etc.

Les bourses, destinées à renfermer le corporal, apparaissent tout au moins au treizième siècle, puisqu'il en est question dans la *Chronique de Mayence*, rédigée par Conrad, et dans la *Vie de sainte Claire* qui confectionnait des corporaux et des corporaliers pour les paroisses des environs d'Assise.

La bourse doit être de la couleur des ornements du jour. Elle est souvent à double face, afin de pouvoir servir à des fêtes de couleurs liturgiques différentes : on économise ainsi les frais de deux doublures. Il en est en tissus d'or ou d'argent, richement ornementés ; les décorations les plus ordinaires, sont la Croix, l'Agneau divin, l'Hostie, l'Esprit-Saint sous la forme de colombe. En Italie, on met une houppe à chaque coin. La bourse, dont se sert le pape aux offices pontificaux, est assez grande pour que le corporal y entre tout entier sans être plié.

En Espagne, la bourse est quelquefois adhérente à l'autel ; elle se compose de trois parties dont la centrale y est attachée et dont les deux autres compartiments mobiles se déplient et se replient à volonté, comme les feuilles d'un triptyque.

Le *Rituel romain* n'indique aucune formule de bénédiction pour la bourse, ni pour le purificatoire, ni pour le voile du calice.

On s'est parfois servi de la bourse comme d'un récipient pour recueillir des aumônes, ce qui est une inconvenance blâmée par le synode d'Osimo, en 1734.

Mgr Barbier de Montault a fait justement observer qu'il ne faut point confondre la bourse du calice qui ne contient qu'un seul corporal, avec le corporalier, ou boîte à corporaux, destiné à en renfermer plusieurs. Ce dernier, qui a persisté jusqu'au siècle dernier, était une boîte revêtue de soie ou de velours, décorée de broderies, de perles et d'armoiries. Le savant prélat en signale un au musée de Cluny et beaucoup d'autres dans des inventaires de diverses époques (1). Quant aux bourses de calice, nous mentionnerons seulement celles de la cathédrale d'Anagni, revêtues d'anciennes étoffes byzantines, et une bourse brodée en or, en grenats et en perles fines, conservée au monastère des Carmélites d'Amiens.

### III. — Des Dominicales et des Nappes de communion.

« Il n'est point permis aux femmes, dit le *Concile d'Auxerre*, tenu en 585 (can. 36), de recevoir l'Eucharistie dans la main nue. » Et, plus loin (can. 42) : « Les femmes, quand elles communient, doivent avoir leur *dominicale*. Celle qui ne l'aura pas, attendra au dimanche suivant pour communier. » Un ancien *Pénitentiel* manuscrit, cité par Du Cange, dit que si une femme communie sans avoir son dominicale sur la tête, il lui sera interdit de communier jusqu'au dimanche suivant. D'autre part, dans un sermon attribué autrefois à saint Augustin (2), et qui appartient peut-être à saint Maxime de Turin, on lit cette recommandation : « Que les hommes, quand ils doivent communier, se lavent les mains et que les femmes aient un linge blanc pour y recevoir le corps du Christ. »

Ajoutons qu'au septième siècle, saint Théodore de Cantorbéry permet aux femmes de recevoir l'Eucharistie sur un voile noir.

De ces divers textes et de quelques autres, les uns, comme Baluze, concluent que le terme *dominicale* désigne un voile dont les femmes,

1. *Inventaire de la chapelle papale*, dans le *Bulletin monumental*. Nous ne saurions trop répéter combien les nombreuses publications liturgiques de Mgr Barbier de Montault nous ont été utiles.

2. *Serm. 152 de tempore.*

le dimanche (*die dominica*), se couvraient la tête pour communier. Les autres, comme Bergier et Mgr Martigny, entendent par là le linge dont elles revêtaient leur main pour y recevoir l'hostie, en sorte que le prêtre n'était pas exposé à toucher leur main nue. Il y a, enfin, des liturgistes, comme le Père Le Brun, qui croient que, selon les provinces, ce même terme de *dominicale* s'est appliqué tout à la fois au voile de tête et au voile de main. Cette dernière supposition est très plausible, mais nous sommes porté à croire que ces deux voiles n'en faisaient qu'un, c'est-à-dire que les femmes se rendaient à l'église avec un voile de tête assez long pour qu'elles pussent, avec l'un des pans, se couvrir les mains.

Quand la sainte hostie fut déposée dans la bouche du communiant, le *dominicale* perdit sa raison d'être, mais on ne continua pas moins de s'en servir pour se rendre à l'église, et nous le retrouvons, jusque de nos jours, dans le *mezzaro* des Gênoises, le *domino* des Provençales, l'*ahautoir* des Picardes et l'*affulette* des Normandes.

Les Pères de l'Église grecque ne parlent point du *dominicale*, ce qui nous fait supposer que son usage était inconnu en Orient. Il est question dans saint Jean Chrysostome (1) de petites tablettes de bois sur lesquelles les communiants recevaient la sainte hostie. En Occident, surtout dans les monastères, on donnait la même destination à de petits plateaux creux qu'on nommait *scutella* (2).

Le *dominicale* et le *scutellum* ont été l'origine des nappes de communion ayant pour objet, en cas d'accident, d'empêcher l'hostie de tomber à terre. Elles doivent remonter à l'époque où l'on commença à communier à genoux, c'est-à-dire au treizième siècle. Il y en a eu en toile, en coton, en velours, en taffetas, ornées de dentelles et de guipures. On lit dans un ancien inventaire de Notre-Dame de Paris : « Une paule de soye de diverses couleurs eschiquetée pour escommicher *(communier)* le jour de Pasques (1). »

1. *Homil. LXI ad pop. Antioch.*
2. Hergott, *Vet. discipl. monast.*, p. 369.

Dans certaines églises on laisse à demeure, toute l'année, la nappe de communion. Liturgiquement, elle ne doit être mise sur l'appui que lorsque des fidèles doivent communier.

« Dans quelques églises d'Italie, dit M. l'abbé d'Ezerville (2), on la laisse à demeure pendant le temps désigné pour remplir le devoir pascal : c'est une invitation tacite à venir s'asseoir à la sainte Table. »

On sait qu'il n'est point permis de donner aux communiants, en guise de nappe, le voile du calice, la pale, la bourse, ni le manuterge. Mais on peut y suppléer par une pale spéciale ou un plateau de métal. A Parme, on se sert d'un petit plateau d'osier garni de toile et de dentelle, qu'on se passe de main en main. En Savoie, c'est un plateau d'argent ou bien une pale destinée uniquement à cet usage.

P. S. — Ce chapitre, ainsi que le suivant, était terminé depuis longtemps, quand parut le premier volume de M. Rohault de Fleury sur les *Monuments de la messe*.

L'auteur en a consacré la plus grande partie à dessiner et à décrire les plus importants autels, conservés ou disparus, des treize premiers siècles. Nous croyons devoir y renvoyer nos lecteurs, et supprimer un assez long article où nous mentionnions un grand nombre d'autels de toutes les époques et de tous les pays, remarquables soit par leur antiquité, soit par leur mérite artistique, ou bien encore par les souvenirs historiques qui s'y rattachent. M. G. Rohault de Fleury a bien voulu nous exprimer le regret qu'une simultanéité de publication l'ait empêché de profiter du travail que nous publions dans la *Revue de l'Art chrétien*. De notre côté, nous regrettons vivement de n'avoir pu utiliser les précieux renseignements contenus dans l'œuvre éminente qui, comme dessins et texte descriptif, restera la plus complète étude qu'on puisse faire sur l'archéologie des autels

1. *Revue archéol.*, t. XXVIII, p. 88.
2. *Traité pratique de la tenue d'une sacristie*, p. 59.

## Chapitre ij. — Des autels portatifs.

NOUS avons dit que, dans la langue liturgique, on donne le nom d'*autel portatif* à la pierre sacrée que l'on encastre dans un autel non consacré, ou que l'on pose dessus. On désigne par le même nom la pierre consacrée, entourée d'un encadrement, que le prêtre *porte* en voyage et sur laquelle il dit la messe en la plaçant sur un autel non consacré ou sur un support quelconque (1). Sa destination itinéraire lui a fait donner les noms de *altare gestatorium, itinerarium, levaticum, portatile, viaticum; lapis itinerarius, portatilis mensa ; tabula itineraria ;* on l'appelle encore *altariolum lapideum.*

Nous allons nous occuper exclusivement dans les cinq articles suivants de ces sortes de pierres d'autel : 1° antiquité et usage des autels portatifs ; 2° matière et forme des autels portatifs ; 3° des privilèges des autels portatifs ; 4° des autels portatifs de l'Orient ; 5° notes historiques et descriptives sur un certain nombre d'autels portatifs.

### Article j. — Antiquité et usage des autels portatifs.

UN grand nombre d'écrivains (2) ont prétendu que les autels portatifs ne furent pas usités avant le septième ou le huitième siècle. Nous croyons, au contraire, avec d'autres érudits (3), qu'on s'en servît dès les premiers siècles, alors qu'il n'y avait pas de lieux fixés pour l'assemblée des fidèles. La qualification de *portatif* n'apparaît, il est vrai, que tardivement, mais c'est parce que l'on ne faisait point de distinction entre ces deux genres d'autels qui ne différèrent d'abord que par leurs dimensions. Dans les catacombes, on dut souvent se contenter de poser un autel portatif sur le tombeau du saint dont on célébrait la fête. Il en fut de même quand on célébrait la messe dans les maisons particulières, dans les prisons, dans les déserts, dans les solitudes, dans les champs, etc. (1). C'est sur des autels viatiques que Constantin et ses successeurs faisaient célébrer les saints mystères au milieu de leurs camps (2). Au cinquième siècle, il est question d'un autel portatif que saint Patrice jeta à la mer pour servir de véhicule à un pauvre lépreux qui voulait se rendre en Hibernie (3).

On pourrait nous objecter qu'au septième siècle, Théodore, archevêque de Cantorbéry, dit qu'il est permis à un prêtre de célébrer la messe en pleine campagne, pourvu qu'il y ait un prêtre ou un diacre qui tienne dans ses mains le calice ou l'hostie. Il n'aurait probablement pas indiqué ce moyen fort incommode, s'il avait eu connaissance des autels portatifs. Il ne faut point tirer une conséquence générale de ce fait isolé, mais simplement en conclure que dans le diocèse de Cantorbéry, et peut-être dans le reste de l'Angleterre, l'autel portatif était inconnu au septième siècle. Il est certain qu'il n'en était plus ainsi au siècle suivant, car le vénérable Bède nous parle de deux prêtres nommés Ewalde qui célébraient le Saint Sacrifice sur une table consacrée qu'ils portaient toujours avec eux. A la même époque, saint Vulfran, archevêque de Sens, pendant une traversée maritime, disait la messe sur un autel portatif, ayant la forme d'un bouclier, avec des reliques aux quatre coins et au milieu.

1. Pendant la Révolution française, la pierre sacrée est souvent devenue un véritable autel portatif, dans le sens rigoureux du mot. De 1792 à 1800, les prêtres qui distribuaient les secours de la religion dans nos villages et nos bourgades portaient constamment dans leur petit bagage une pierre consacrée. C'est sur une pierre de ce genre que l'abbé Magnin, introduit furtivement à la Conciergerie, célébra la messe dans le cachot de Marie-Antoinette.

2. J. B. Thiers, Thomassin, Van Espen, J. L. Keyser, J. Labarte, etc.

3. Gattico, de Rossi, Martigny, de Linas, etc.

1. Gattico, *De orat. domest.*, 2e édit., p. 37 : *De usu altar. portat.*, c. I, n° II.

2. Sozom., *Hist. eccles.*, l. I, c. VIII.

3. Il est juste de faire observer que les *Actes de S. Patrice* n'ont été rédigés qu'au XIIe siècle, ce qui diminue beaucoup leur autorité historique.

Un capitulaire de Charlemagne (769) est ainsi conçu : « Qu'aucun prêtre ne célèbre la messe dans un lieu qui ne serait pas consacré. En voyage même, il ne le doit faire que sous une tente et sur une pierre consacrée par l'évêque. » — « Que nul prêtre, dit Hincmar, ne dise la messe sur un autel non consacré ; si la nécessité exige qu'on célèbre, soit en attendant la consécration d'une église ou d'un autel, soit dans une chapelle qui ne mérite pas d'être consacrée, que le prêtre nous envoie, pour la consacrer, une table de marbre, d'ardoise ou d'autre pierre très convenable ; il la portera avec lui, en cas de nécessité, et pourra s'en servir pour célébrer les saints mystères selon les rites de l'Église. »

A la fin du dixième siècle, Gotefride, archevêque de Milan, envoya à Saint-Benigne de Dijon un autel d'onyx, décoré de lames d'or et d'argent. Le roi Robert laissa en mourant, à l'église Saint-Aignan d'Orléans, un autel portatif, enrichi d'or et d'argent, au milieu duquel il y avait un onyx.

Quelques évêques du onzième siècle, entre autres saint Anselme (1), ne se montraient point favorables à l'emploi des autels portatifs. Ils ne s'en multiplièrent pas moins aux douzième et treizième siècles; les voyages en Terre-Sainte et les croisades en accrurent la nécessité.

Ce n'est point seulement dans ces impérieuses circonstances qu'on recourait aux autels portatifs. On s'en servait dans les chapelles que leur peu d'importance avait empêché de consacrer, et aussi dans les maisons des malades et des infirmes où parfois, surtout avant le neuvième siècle, les prêtres allaient célébrer les saints mystères.

Le docteur Rock (2) croit que les autels portatifs n'étaient pas exclusivement destinés à remplacer l'autel fixe consacré, et qu'on les plaçait sur cet autel dans le but d'honorer davantage la sainte Eucharistie et le prélat consécrateur.

1. *Epist.* 159, l. III,
2. *The church of our fathers*, t. I.

**Article ii. — Matière et forme des autels portatifs.**

LES noms de *tabula* et de *mensa* donnés très anciennement aux autels portatifs sembleraient montrer qu'ils furent d'abord en bois. Par la légèreté du poids, ils étaient plus faciles à transporter, et ce n'était point là une considération de minime importance aux époques de persécution et de pérégrinations lointaines.

L'auteur anonyme des *Miracles de saint Denys* (ch. xx) nous dit que les moines de cette abbaye, qui suivaient Charlemagne pendant la guerre contre les Saxons, « avaient une table de bois, recouverte d'un linge, laquelle tenait lieu d'autel. »

Plus tard, on employa la pierre, l'ardoise, le porphyre, le jaspe, l'albâtre, l'onyx, le serpentin, le saphir, l'ivoire, etc. On peut citer comme matières exceptionnelles la terre cuite et le cristal.

Aringhi (1) a signalé un autel portatif des catacombes, en terre cuite, ayant la forme d'un cippe antique, avec adjonction de deux consoles, pour soutenir deux lampes en argile. Mgr Barbier de Montault a décrit deux autels en cristal de roche, avec bordure métallique, conservés au trésor de Monza.

Un certain nombre d'inventaires mentionnent des autels portatifs en métal, mais cette désignation ne concerne probablement que l'encadrement qui entourait le bois ou la pierre. D'ailleurs, comme le fait observer Mgr Martigny (2), « le mot *metallum* qui se trouve fréquemment dans les divers ordres liturgiques est vague et désigne ordinairement la pierre, *lapideum metallum*, comme on lit dans la formule de consécration de l'autel portatif du *Pontifical romain.* »

L'autel portatif dut consister d'abord dans une simple plaque de bois ou de pierre polie dénuée d'ornements accessoires. Plus tard, on l'encastra dans un châssis métallique. En général, c'est un parallélogramme rectangle

1. T. I, p. 319.
2. *Dict.*, v° *Autels portatifs.*

enchâssé dans une bordure de cuivre ou d'argent ciselé, doré, niellé, émaillé, ou bien dans un ais en chêne garni d'or ou d'argent, décoré d'émaux, de nielles et de pierres précieuses. Il y en a eu, mais rarement, de triangulaires, d'elliptiques et de circulaires. On distingue deux types principaux : celui d'un coffret, en forme d'autel, supporté par des pieds, celui d'une simple tablette, munie quelquefois d'une poignée. Dans le premier cas, il peut y avoir sous la pierre consacrée des reliques assez considérables ; dans le second, il n'y a place que pour des parcelles qui sont enchâssées dans la garniture ou bien sous la pierre dans de petites cavités couvertes de cristal. Guillaume Durand nous apprend (1) qu'il n'y avait pas obligation de mettre des reliques dans un autel portatif, et, en effet, parmi ceux qui nous restent, on en voit où aucune place n'a été ménagée à cet effet.

La dimension de ces meubles sacrés a dû varier selon leur destination. Pour les oratoires domestiques et les chapelles, on dut choisir une forme exiguë, et de plus grandes proportions quand on devait consacrer pour de nombreux fidèles, car alors il fallait une place suffisante pour les oblations sous les deux espèces.

L'autel coffret en porphyre, garni d'or, que Charles le Chauve donna à l'abbaye de Saint-Denis, avait quatre pieds de large et contenait trois bras de saints (2).

Les scènes le plus fréquemment représentées sur les encadrements sont : le sacrifice d'Abel, ceux de Melchisédec et d'Abraham, les fleuves du paradis terrestre, l'Agneau divin, les animaux évangélistiques, les scènes de la vie du Sauveur, les douze apôtres, etc.

On voit souvent des inscriptions sur les bordures en métal. Les auteurs du *Voyage littéraire* (3) ont lu les vers suivants sur un autel portatif (1187) conservé à l'abbaye de Saint-Laurent, à Liège :

*Hic datvr ipse* JESVS *animarvm potvs et esvs*
*Haec tibi sit cara, cvi caro fit Crvcis ara.*

Sur un autel portatif consacré par l'évêque Roger de Champagne (996-1023) et qui fut longtemps conservé au trésor de la cathédrale de Beauvais, on lisait : *Primvm. crvci. presvl. locvm. sanxi. Mariæ. postervm. Rotgervs. tercivm. petro. qvartvm. dedi. lvciano* (1).

L'inscription suivante se lit sur un ancien autel portatif découvert dans un autel en maçonnerie de Moutiers (Deux-Sèvres) : *Hec magna sci Rufini confessor* (2).

Les autels portatifs étaient renfermés dans des coffrets en bois ou dans des étuis de cuir estampé, garnis de courroies et de fermoirs. On croit que le coffre du Cid conservé à la cathédrale de Burgos, était destiné à contenir l'autel portatif qui suivait le héros espagnol dans ses campagnes contre les Arabes.

## Article iij. — Des privilèges d'autel portatif.

Au treizième siècle et surtout au quatorzième, l'ancien droit commun des autels portatifs devint un privilège Pour mettre fin à des abus qui se multipliaient, le Saint-Siège n'accorda de concessions de ce genre que pour des motifs spéciaux. Il concéda ce privilège tantôt à des souverains, comme Charles le Bel, Philippe le Bel, Philippe VI ; tantôt à des malades qui ne pouvaient se rendre à l'église, tantôt à des congrégations qui se livraient au ministère des missions ; tantôt aux évêques voyageant hors de leur diocèse. En ce dernier cas, on trouvait que les prélats, en disant la messe dans des églises étrangères, pourraient paraître empiéter sur la juridiction de l'Ordinaire. C'est la raison qui détermina Boniface VII à permettre à tous les évêques d'avoir un autel portatif dont ils pourraient se servir hors de leur diocèse, n'importe en quel lieu, pour y célébrer ou y faire célébrer les saints mystères.

Le privilège de l'autel portatif fut concé-

1. *Ration.* l. I, c. VII, n. 23.
2. Martène, *De ant. eccl. rit.*, l. II, c. XVII.
3. T. II, p. 190.

1. *Mém. de la Soc. acad. de l'Oise*, t. II, p. 432.
2. M. Ledain (*Bull. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 1881, p. 280) croit que *Magna* est ici pour *Manna* et signifie *la manne*, la sainte poussière de saint Rufin.

dé aux Franciscains par Honoré III, aux Dominicains par Grégoire IX, aux Carmes par Clément IV, aux Servites par Innocent VIII, aux Minimes par Jules II.

Le concile de Trente maintint ce privilège pour les évêques, mais l'abolit pour les religieux. Depuis il a été accordé par Sixte V, en 1559, aux chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem ; par Pie IV, en 1564, aux chanoines de Latran ; par Grégoire XIII, en 1579, aux Jésuites; en 1580, aux Dominicains de Pologne, etc.

Il serait superflu d'ajouter que, très souvent, les missionnaires des pays infidèles ne peuvent célébrer que sur la pierre consacrée qu'ils emportent dans leurs voyages.

**Article IV.** — Des autels portatifs d'Orient.

En Orient, les chrétiens qui se trouvaient exposés aux invasions des Musulmans se sont souvent contentés d'autels portatifs qu'ils plaçaient sur une table de bois. Mais ces pierres offrant quelques difficultés de transport ont été généralement remplacées par des nappes consacrées, nommées *antimensia*, dont nous avons parlé précédemment. Manuel Charitopule (1) enseigne que les ἀντιμήνσια ne peuvent pas être placés sur des autels consacrés, mais seulement sur des autels non consacrés ou dont la consécration est douteuse.

Les Éthiopiens ont des autels portatifs qu'ils appellent *tabou* (arche), parce qu'ils sont modelés sur leur prétendue arche de l'ancien Testament qui, selon eux, fut apportée en Éthiopie, lorsque le fils de Salomon et de la reine de Saba fit un voyage à Jérusalem. Si l'empereur d'Éthiopie est en voyage, il est accompagné d'une tente pour improviser une chapelle ; quatre prêtres portent un *tabou* sur leurs épaules ; ils sont précédés de leurs clercs, l'un portant la croix et l'encensoir, l'autre une sonnette qu'il agite. Tous les cavaliers qu'on rencontre mettent pied à terre en signe de vénération (1).

1. Lib. III *Juris Orient.*

**Article V.** — Notes historiques et descriptives sur un certain nombre d'autels portatifs.

Angleterre. — L'un des plus beaux autels portatifs connus est celui que possède M. le chanoine Rock et qui a été publié dans les *Annales archéologiques*.

« La longueur de la pierre, y lisons-nous (2), est de 23 centimètres. Cette pierre est en jaspe oriental d'une couleur purpurine mêlée de vert. Elle est enfoncée dans un morceau de chêne, mais le bois est entièrement plaqué d'argent. Le tout porte sur quatre pieds d'argent également. Ces plaques sont dessinées dans un style d'une pureté et d'une élégance rares... Aux quatre points cardinaux sont les quatre éléments : le Feu qui tient deux flambeaux allumés, l'Eau qui porte deux urnes, l'Air qui montre un oiseau et peut-être un nid, la Terre qui tient des fleurs dans une main et des fruits dans l'autre. Au centre, l'Esprit de Dieu sous la forme d'une colombe, au nimbe crucifère, tenant la double croix de l'étendard de la Résurrection, repose sur un petit monument qui pourrait figurer l'Église ; puis l'Agneau de Dieu, au nimbe crucifère, tenant la double croix de l'étendard de la Résurrection et versant dans un calice son sang divin. L'Agneau est escorté de l'archange Gabriel qui tient le sceptre, et de l'archange Michel qui porte le globe du monde surmonté de la croix à double traverse. »

Bamberg. — L'autel portatif donné par l'empereur Henri II à la cathédrale est en bois de chêne recouvert de plaques de cuivre doré, enrichies d'émaux et de figures gravées sur métal. Celles du pourtour, niellées d'un émail foncé, représentent le Christ, la Vierge et les douze apôtres. Quatorze figures de Séraphins et de Chérubins en émail

1. Alvarez, *Hist. d'Ethiopie*, ch. XI, n. 3.
2. Tome XII, p. 115.

champlevé sont accompagnées de cette inscription : ✠ *Cherubin. quoque. et. Serafin. sanctus. proclamant. et. omnis. celicus ordo. dicens. te. decet. laus. et. honor. Domine.*

**Besançon.** (Cathédrale de). — On considère comme un autel portatif un disque en marbre blanc enchâssé dans la muraille, au fond du chœur.

**Brunswick.** — Il y a quatorze autels portatifs au trésor du roi de Hanovre, la plupart du douzième siècle et enrichis d'émaux champlevés.

**Cologne.** — A Sainte-Marie du Capitole, petit autel en serpentine, encadré d'émaux et de figures (XII^e s.) et dont les bandes offrent sur fond d'or, l'inscription suivante en émail bleu :

*Quidquid in altari punctatur spirituali*
*Illud in altari completur materiali ;*
*Ara crucis, tumuli calix lapidisque patena,*
*Sindonis officium candida bissus habet* (1).

**Conques** (Aveyron). — Autel en albâtre oriental, du douzième siècle, richement enchâssé. Le premier encadrement se compose d'oves granulés, le second de médaillons avec figures en émaux cloisonnés représentant le buste de Notre-Seigneur, l'Agneau divin, les quatre animaux évangélistiques, sainte Foy, sainte Marie et deux saints nimbés. — Autre autel dit *le Bégon*, en porphyre rouge, garni de plaques d'argent où sont gravées et niellées, sur fond d'or pointillé, les figures de Jésus, de Marie, des douze apôtres, de saint Luc, de saint Marc, de saint Étienne, de sainte Cécile, de saint Caprais, de saint Vincent et de sainte Foy, patronne de l'ancienne abbaye. Ce beau meuble liturgique date de l'an 1100 comme l'indique l'inscription suivante :

*Anno ab incarnatione Domini millesimo C sexto Kl ivlii domnvs Pontivs Barbastrensis episcopus et sancte fidis virginis monachvs hoc altare begonis abbatis dedicavit et de ✠ Xpi et sepvlcro eivs mvltasqve alias sanctas reliqvias hic reposvit.*

1. Bock, *Les Trésors sacrés de Cologne*, p. 136.

**Gzenstochowa** (Pologne). — Autel portatif en chêne et argent, daté de 1624, d'un travail exquis. Une tradition populaire erronée l'attribue à saint Casimir, prince royal de Pologne.

**Darmstadt.** — Au Musée, trois autels du douzième siècle, l'un en vert antique, l'autre en porphyre rouge, le troisième en ivoire. Les faces de ce dernier sont décorées de neuf figurines en haut-relief représentant le Christ, la Vierge et divers saints.

**Faye-l'Abbesse** (Deux-Sèvres). — Fragments d'un autel portatif en marbre qui, d'après la tradition, aurait appartenu à saint Hilaire.

**Grenade.** — A la cathédrale, autel que transportaient en voyage Isabelle-la-Catholique et Ferdinand. On y voit des peintures de Lucas Borromée. Au musée, autel composé de six émaux de Limoges qu'on attribue à Jean Penicaud l'Ancien. Cette œuvre admirable provient du couvent de San-Geronimo où fut enterré Gonzalve de Cordoue.

**Maëstricht.** — A l'église Saint-Servais, autel portatif très antique, en porphyre vert, encadré d'argent estampé. D'après la tradition, il aurait appartenu à l'évêque saint Servais.

**Metz.** — Au trésor de la cathédrale, autel portatif du treizième siècle, formé d'une plaque d'agate cornalinée, enchâssée dans une tablette de $0^{m}35$. Sur les lames de cuivre argenté qui garnissent les côtés, sont estampés des sirènes, des grues et des hommes qui dansent.

**Namur.** — A la cathédrale, coffret rectangulaire porté sur des pieds de lion. La pierre sacrée est une agate rayonnée, encadrée dans une bordure de cuivre. Les dix-huit plaques des côtés, en dent de morse, représentent des sujets qui sont surtout relatifs aux miracles de Jésus-Christ. C'est une œuvre du neuvième ou dixième siècle, selon les uns, du onzième ou du douzième, selon les autres.

**Paris.** — Au Louvre, autel portatif du treizième siècle, provenant de la collection

Soltikoff. C'est une plaque de marbre lumachelle entourée d'un encadrement de cuivre doré, décoré de deux bas-reliefs en ivoire (la crucifixion, la sainte Vierge entre deux évêques), de deux plaques de cristal de roche recouvrant deux miniatures, et de gravures représentant les animaux évangélistiques, saint Pierre, saint André, saint Étienne et saint Laurent.

**Rome.** — A Sainte-Marie du Portique, autel portatif qui, d'après la tradition, aurait servi à saint Grégoire de Nazianze.

**Saintes-Maries** (Bouches-du-Rhône). — Son église possède une plaque de marbre de $0^{m}18$ de large sur $0^{m}36$ de longueur, sur laquelle est gravée, en caractères du neuvième siècle, l'inscription suivante :

✠ ALTARE SCI SALVATORIS.

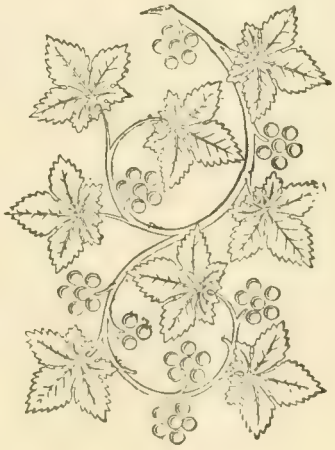
**Sileberg** (Prusse). — Au trésor de l'abbaye, deux autels du douzième siècle, l'un en vert antique, l'autre en porphyre rouge garni d'émaux champlevés.

**Trèves.** — A la cathédrale, autel de Saint-André en jaspe oriental, enfoncé dans un morceau de chêne plaqué d'argent niellé. C'est un ancien reliquaire que fit exécuter, au sixième siècle, l'archevêque Egbert et qui, vers le onzième siècle, fut métamorphosé en autel portatif. On y lit cette inscription: *Hoc altare consecratv* (m) *est in honore sci Andreae ap* (osto) *l* (i). Il est richement décoré d'émaux, de filigranes, d'émeraudes, de saphirs, d'opales, de plaques métalliques, etc. Parmi les sujets figurés, on remarque un lion, une biche, les animaux évangélistiques, des léopards, des griffons, un lièvre, un hippocampe, etc. [1]. — A l'église Saint-Laurent, autel du douzième siècle, avec des parties du huitième.

Si nous n'étions pas obligé de nous renfermer dans certaines limites, nous aurions pu ajouter quelques notes sur d'autres autels portatifs conservés au couvent d'**Admont**, en Styrie (quatorzième siècle), au Kunstkammer de **Berlin** (onzième siècle), à la cathédrale de **Berne**, au musée royal d'antiquités de **Bruxelles**, au palais de l'**Escurial**, à la cathédrale de **Durham** (Angleterre), à **Gladbach** (Prusse), à Saint-Jean de **Lyon**, à l'abbaye de **Melk** (Autriche), au couvent des Sœurs de Notre-Dame de **Namur**, aux cathédrales de **Paderborn** (onzième siècle), d'**Osnabruck** (onzième siècle) et de **Tongres** (treizième siècle), à Saint-Étienne de **Troyes**, à **Xanten** (Prusse), etc.

L'abbé J. Corblet,

1. Voir une longue et savante description de ce curieux monument par M. de Linas, dans la *Revue de l'Art Chrétien*, 11e série, t. XIV, p. 74.



# Croix reliquaire à Vannes.

A croix d'argent doré, dont je donne la photographie, est conservée avec soin dans une chapelle intérieure du couvent des Dames de la Retraite à Vannes. L'obligeance de madame la supérieure m'a permis de faire connaître ce charmant spécimen d'orfèvrerie de la seconde moitié du treizième siècle.

Comparée aux merveilleuses croix des inventaires de Charles V, des ducs de Bourgogne et de Guyenne ou de nos plus riches cathédrales, celle-ci paraît bien modeste (1); son extrême élégance et son exquise simplicité la recommandent quand même à l'admiration des connaisseurs.

Le Christ est appliqué sur une croix, indépendante du reliquaire et fixée en haut par une charnière, en bas par une goupille. La relique non apparente, était renfermée dans une excavation, sous le disque crucifère. Assurément l'orfèvre avait vu ou entendu décrire la sainte couronne d'épines, rapportée à Paris par saint Louis (2). Sur la tête du Christ il a placé non point un diadème royal comme le faisaient ses devanciers, ni des branches d'épines enlacées comme le feront, au quinzième siècle, ses successeurs, mais une couronne de joncs faisant le tour de la tête, réunis par un autre formant lien autour des premiers, sans aucune apparence d'épines. Telle est bien *la Couronne d'épines* conservée à Notre-Dame de Paris, et exposée chaque année à la vénération des fidèles pendant la semaine de la Passion.

Des cabochons au centre de quatre-feuilles décorent les extrémités de la croix, dont les branches sont découpées en fleurs de lis.

Le Christ est accompagné de deux jolies statuettes de $0^m,065$, portées sur des branches élégantes, Ce sont la sainte Vierge et saint Jean, complément habituel et très heureux du crucifiement. Leur attitude est noble et n'a encore rien, pas plus que celle du Christ de la pose *maniérée* du quatorzième siècle. On retrouve cette disposition partout au moyen âge ; croix d'autel ou processionnelles, calvaires sculptés en pierre ou coulés en bronze sur les places ou dans les carrefours, crucifix des jubés de nos églises, presque tous ces objets sont accompagnés de statues de Marie et de saint Jean.

Pourquoi y revient-on si timidement aujourd'hui ? Espérons que nos artistes s'en inspireront plus souvent. En attendant, je veux leur signaler un tout petit détail, qui donne à la croix de Vannes et à tant d'autres une grande élégance : la partie supérieure est notablement plus longue que les bras. Cette différence échappe à première vue, mais elle donne quelque chose d'élancé à tout l'ensemble.

La face postérieure du reliquaire est ornée d'une tige avec feuilles de chêne gravées, et comme toujours, de l'Agneau au centre et des quatre figures des évangélistes. J'ai dit comme toujours, car je n'ai pas rencontré une croix ancienne, où ces objets aient été placés sur la face principale du côté du Christ; ils sont réservés pour le revers.

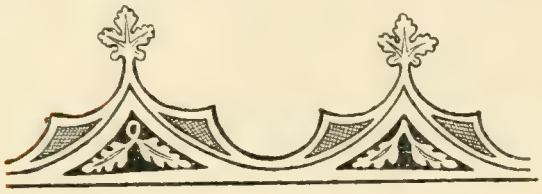
Sous le premier nœud quadrangulaire, formé de simples moulures, quatre *hermines* en relief rompent la sécheresse de la tige. Un second nœud, très saillant, sépare le reliquaire de son piédestal. Inutile d'insister sur l'heureuse silhouette des cabochons en métal

1. Elle a $0^m$, 35 de hauteur.

2. Quand saint Louis rapporta la sainte Couronne, les epines avaient été sans doute distribuées a diverses églises, il ne restait plus que la tige.

que l'on y remarque : ils rappellent certaines belles plomberies de l'époque ou encore les chatons des bagues épiscopales.

En-dessous, on a ménagé une partie unie pour saisir facilement le reliquaire. Enfin, le pied s'élargit par une courbe gracieuse ; il est décoré de festons trilobés et de feuillages



gravés. On y voit aussi huit cabochons, dont six, les uns de forme ovale, les autres de forme polygonale irrégulière sont du treizième siècle ; les deux du milieu sont plus récents.

Le piédestal, autrefois plus long que large, a été ramené au carré. Cette mutilation, opérée il y a quelques années, est facile à constater quand on regarde les trilobes gravés. Elle est regrettable; cependant elle ne fait pas perdre à ce beau reliquaire sa haute valeur artistique. Je tenais pourtant à la signaler : c'est un exemple de plus de ces pieds de croix du treizième siècle en *carré long*, auxquels succéderont bientôt les piédestaux en *maçonnerie* avec créneaux, tourelles, etc. et ceux à six ou huit pans, qui se compliquent de plus en plus dans les siècles suivants.

LOUIS DE FARCY.

# Château de Laarne. (1)

LES provinces belges ne possèdent guère de châteaux fortifiés comparables à ceux que la période féodale a vu s'élever en France. Nous ne venons donc point décrire à nos lecteurs une résidence seigneuriale du genre de Pierrefonds, ou du château Gaillard, bâti par Richard Cœur-de-Lion, aux Andelys, sur la Seine, ou encore de Coucy, élevé par le fameux Enguerrand III, le plus riche des seigneurs de France, le plus opulent vassal de saint Louis, sur des proportions telles que le château pouvait contenir aisément mille hommes de garnison et des vivres pour plus d'un an.

La féodalité militaire disparut en Belgique beaucoup plus tôt qu'en France, à cause de l'affranchissement des communes ; aussi notre pays ne vit-il s'élever que fort peu de demeures seigneuriales entourées d'un système complet de défense et pouvant renfermer dans leurs murs de nombreux soldats.

Le château de Laarne est presque une construction modeste relativement à beaucoup de châteaux français, anglais et allemands. Toutefois, tel qu'il est, il présente un vif intérêt pour les archéologues, à cause de son excellent état de conservation, et parce qu'il a réuni, sur une échelle réduite, les principaux éléments des fortifications usitées au moyen âge.

Laarne est un vieux village de la Flandre orientale, situé à deux lieues de Gand, dans un pays complètement plat, et loin de tout cours d'eau important.

Dès le milieu du douzième siècle, Laarne possédait un château fortifié appartenant à Thierry, sire de Masmines et de Laarne. Sa fille Béatrice, dame de Masmines et de Laarne, épousa Gérard de Sottegem, vers 1199, et apporta ses deux fiefs à la maison de Sottegem, dans laquelle ils demeurèrent jusqu'au commencement du quinzième siècle. Ils passèrent alors à la famille de Vos, par le mariage d'Isabelle de Masmines, dame de Laarne, d'Axel et de Somergem, avec Baudouin de Vos.

Au seizième siècle, la seigneurie de Laarne appartient aux van der Moere ; elle passe par succession, d'abord à Adrien de Gavre, puis à la famille Schoutete et aux van Vilsteren ; enfin à Prosper, Jean et Joseph Christyn, comtes de Ribaucourt, dont les descendants la possèdent encore aujourd'hui (1).

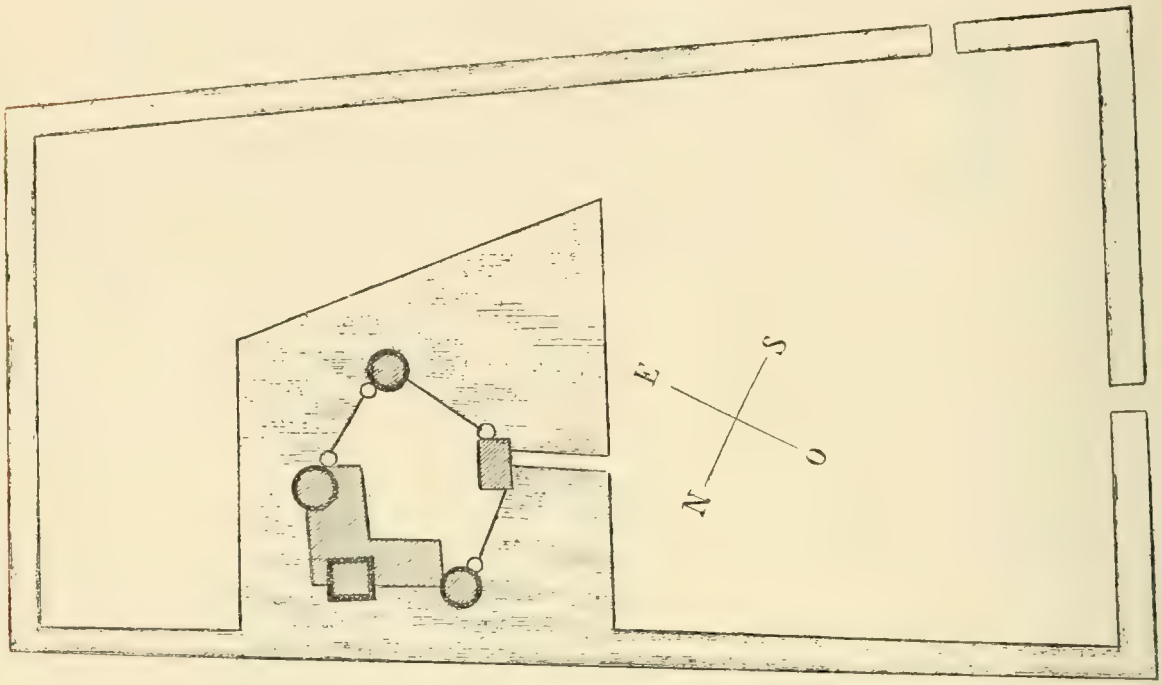
Les plus anciennes constructions du château de Laarne, tel qu'il existe aujourd'hui, remontent au treizième siècle, et comprennent le mur d'enceinte, les trois tours rondes, le donjon et ses tourelles, ainsi que les parties inférieures de l'ancienne habitation seigneuriale et du corps de garde, dans lequel se trouvait la porte d'entrée du château. Bon nombre de remaniements sont venus modifier profondément certains bâtiments ; la date de plusieurs d'entre eux est difficile à fixer au premier abord, attendu que les matériaux provenant de certains murs anciens ont été utilisés dans des constructions

1. Nous avons puisé quelques renseignements relatifs au château de Laarne, dans une notice de M. Ph. Blommaert, insérée dans le *Messager des Sciences et des Arts de la Belgique*, t. VI, 1838, pp. 369 et suiv., et dans le *Verheerlykt Vlaandre*, d'Antoine Sanderus, IIe part., 1735, pp. 134-135, pl. XVIII.

1. Nous avons représenté, sur une des planches qui accompagnent ce travail, les armes des comtes de Ribaucourt.

plus récentes ; toutefois les changements les plus considérables furent faits vers le milieu du dix-septième siècle. Nous y reviendrons à propos des planches qui accompagnent notre travail.

L'esquisse ci-jointe, dont nous empruntons les éléments, en partie au plan dessiné par M. Ph. Blommaert, en partie à la vue du château de Laarne, donnée par Sanderus, représente assez exactement, croyons-nous, la disposition du château primitif.




Bâti en rase campagne, dans un pays tout à fait plat, le château de Laarne était muni d'une double enceinte.

L'enceinte extérieure, de forme à peu près rectangulaire, se composait d'une muraille crénelée, pourvue d'un chemin de ronde, et garnie en temps de guerre, de hourds en bois, pour abriter les défenseurs, et d'un fossé qui baignait le pied de la muraille.

Deux portes donnaient accès à l'intérieur de la première enceinte, dans ce que l'on appelait la *baille* extérieure, qui servait à la fois de basse-cour, et d'abri aux dépendances du château, écuries, étables, granges, remises, etc.

L'enceinte intérieure entourait une cour intérieure, ou *baille* irrégulière de 70 pieds de largeur sur 80 de longueur. Elle se composait également d'une haute et forte muraille, bâtie, comme toutes les constructions, en pierre bleuâtre très dure, de petit appareil, provenant sans doute des carrières du Tournaisis. Cette muraille, crénelée, munie d'un chemin de ronde, et selon toute vraisemblance pourvue des ouvertures rectangulaires nécessaires pour installer, en cas de besoin, des abris protecteurs en bois, reliait ensemble trois tours complètement conservées, outre le corps de garde et le donjon. L'ensemble de ces constructions formait un pentagone irrégulier, protégé contre les assauts du dehors par un très large fossé, qui rendait l'usage de machicoulis inutile, vu l'impossibilité d'attaquer les murailles par la sape.

Une seule porte, de forme ogivale, murée aujourd'hui, permettait l'entrée du château.

On n'y arrivait que par un pont levis et une pente assez raide ; la baie murée qui se voit encore aujourd'hui, dans la face antérieure du corps de garde, était percée à la hauteur de 12 pieds au-dessus du sol.

Les trois tours rondes, dont nous avons parlé, ont la même forme. Chacune d'elles a trois étages y compris le rez-de-chaussée. Chaque étage ne forme qu'une seule salle voûtée, éclairée à l'étage inférieur par des meutrières, et aux étages supérieurs par des fenêtres carrées, divisées en deux par un meneau vertical, et encore munies, au-dessus du linteau, de pivots auxquels étaient adaptés de lourds volets servant à abriter les assiégés, tout en leur permettant de lancer des flèches, de haut en bas, sur les assaillants. Des latrines sont ménagées à chaque étage dans l'épaisseur des murs, à l'une des tours. Une tourelle étroite flanque chacune d'elles et contient un escalier en pierre qui relie les différents étages, et mène au chemin de ronde établi au sommet de la tour. Ce dernier est protégé par un solide parapet crénelé, derrière lequel s'abritaient les défenseurs du château. La tour elle-même est couverte d'une élégante flèche de pierre octogonale ; celle-ci recouvre une petite pièce couverte par une voûte conique, destinée à protéger les soldats chargés de la défense extérieure.

Le donjon, forte tour carrée, flanquée de deux tourelles saillantes et de contreforts, du côté extérieur, a subi des changements notables. Les flèches des tourelles paraissent avoir été reconstruites, les créneaux du donjon et son chemin de ronde ont été supprimés et une grande toiture d'ardoises surmontée d'une petite flèche, remplace aujourd'hui la couverture primitive, probablement beaucoup moins importante et moins exposée. Toutefois, les étages inférieurs sont bien conservés; nous retrouvons les ouvertures étroites qui ne donnent pas prise à l'ennemi, du côté du fossé; la grande fenêtre que l'on aperçoit au dessus du contrefort central et qui éclaire la chapelle castrale est de construction récente : elle date du dix-septième siècle. C'était dans la salle supérieure du donjon que se réunissaient les soldats pour recevoir les ordres du seigneur ou du commandant du château ; de là ils gagnaient chacun leur poste ; les uns derrière les parapets du donjon, les autres le long des murailles d'enceinte, d'autres enfin couraient garder les tours et la porte d'entrée. La chapelle du château occupait tout le donjon à l'étage intermédiaire ; la sacristie était établie dans une des tourelles saillantes ; à l'étage supérieur deux prisons étaient ménagées dans ces mêmes tours.

Le bâtiment qui comprend la porte d'entrée, et dont les pignons actuels en escalier n'annoncent rien de bien guerrier, formait primitivement le corps de garde ; il permet de nous faire une idée de l'importance militaire du château de Laarne, malgré la reconstruction de ses parties supérieures.

Disons tout de suite qu'à en juger par l'épaisseur des murailles, la hauteur générale des autres bâtiments et la présence, à la façade extérieure, d'un cordon situé à 80 centimètres sous la corniche actuelle, le bâtiment destiné aux défenseurs du château, ainsi que la tourelle d'escalier qui le flanque, avaient primitivement un étage de plus qu'aujourd'hui.

Tandis que le rez-de-chaussée contient de chaque côté de la grande porte une petite salle réservée aux hommes qui gardent l'entrée, les étages ne se composaient probablement que d'une salle chacun servant de dortoir et mesurant 5 mètres de largeur sur 12 mètres de longueur. Vingt-quatre hommes au maximum pouvaient loger dans chaque salle, ce qui nous mène à quarante-huit hommes pour les deux dortoirs et tout au plus à soixante hommes en comptant les postes du rez-de-chaussée, pour la population militaire du corps de garde. En supposant deux hommes logés à chaque étage des trois tours, une

douzaine d'hommes dans le donjon et dix hommes de guet, on n'arrive qu'à un total de cent hommes, et nous sommes porté à croire que la garnison ne dépassa guère ce nombre.

L'habitation du seigneur, dont la muraille extérieure plongeant dans le fossé existe encore, était établie entre le donjon et la tour de l'est, à travers laquelle a été percée l'entrée moderne du château. Ce bâtiment, ainsi que celui qui relie le donjon à la tour de l'ouest, ont été fortement modifiés et l'ancienne distribution n'existe plus. Nous ne pourrions donc hasarder à son sujet que des conjectures, ce dont nous abandonnons le soin à nos lecteurs.

Laarne fut longtemps une forteresse renommée.

Un acte du 8 septembre 1362 nous montre le sire de Laarne, Gérard de Masmines, accordant au comte de Flandre, pour lui et ses successeurs, le droit de mettre des troupes dans son château.

Près d'un siècle plus tard, le 22 mai 1452, la vieille citadelle féodale, défendue par les Chaperons-Blancs, résista avec succès au comte de Saint-Paul qui était venu l'assiéger, à la tête d'une armée de Bourguignons, et le représentant du puissant duc de Bourgogne, qui avait passé l'Escaut à Wetteren, fut obligé de s'enfuir avec ses troupes.

Là se borne ce que nous connaissons du passé militaire de Laarne ; nous croyons pouvoir ajouter toutefois que le château n'a jamais été gravement endommagé par les sièges dont il fut l'objet, vu l'état excellent de conservation dans lequel se trouvent les éléments de défense.

Il nous reste à compléter, par les planches ci-jointes, notre description de Laarne au point de vue artistique et archéologique.

La comparaison du plan du rez-de-chaussée du château avec l'esquisse que nous avons expliquée plus haut, montrera à nos lecteurs les constructions récentes indiquées par des hachures.

Telle est l'entrée percée au dix-septième siècle dans la tour de l'est, et surmontée d'un avant-corps en style de la Renaissance, qui contraste désagréablement avec le style sévère du reste de l'édifice. Cette entrée, aujourd'hui la seule du château, est précédée d'un pont en pierre à trois arches, jeté au-dessus du fossé. On y arrive, de la chaussée, en traversant la cour d'honneur rectangulaire qui est entourée de bâtiments, eux aussi, en style Renaissance, élevés aux quatre angles, et destinés, paraît-il, au chapelain, au portier, au jardinier et au cocher. — Une allée d'arbres magnifiques d'un quart de lieue de longueur relie cette nouvelle entrée, à laquelle on ne contestera pas un cachet seigneurial, à l'église du village. Un autre bâtiment, élevé au dix-septième siècle, a remplacé la muraille d'enceinte qui menait de la tour de l'est à celle du midi ; il comprend au rez-de-chaussée une vaste salle de réception, à l'étage des logements, outre un grand escalier et un corridor de service.

Les diverses façades que nous reproduisons permettent d'ailleurs de se rendre exactement compte des modifications que nous venons d'énumérer, et qui figurent dans nos dessins. Ceux-ci représentent l'état actuel des constructions ; si nous n'avions pas craint de multiplier le nombre des planches, nous eussions essayé de donner une idée de l'aspect des constructions primitives, d'après les divers éléments que nous en possédons.

Signalons, en terminant, l'extrême simplicité du style adopté au treizième siècle pour le château de Laarne.

Les châteaux français, bâtis avec des matériaux de choix, offraient en général, malgré la sévérité et la sobriété de leur style, des détails d'ornementation du meilleur goût. Ici, rien de tout cela ; dans le château de Laarne, il n'y a, pour ainsi dire, pas un seul détail, soit à l'extérieur, soit à l'intérieur, qui mérite d'être reproduit.

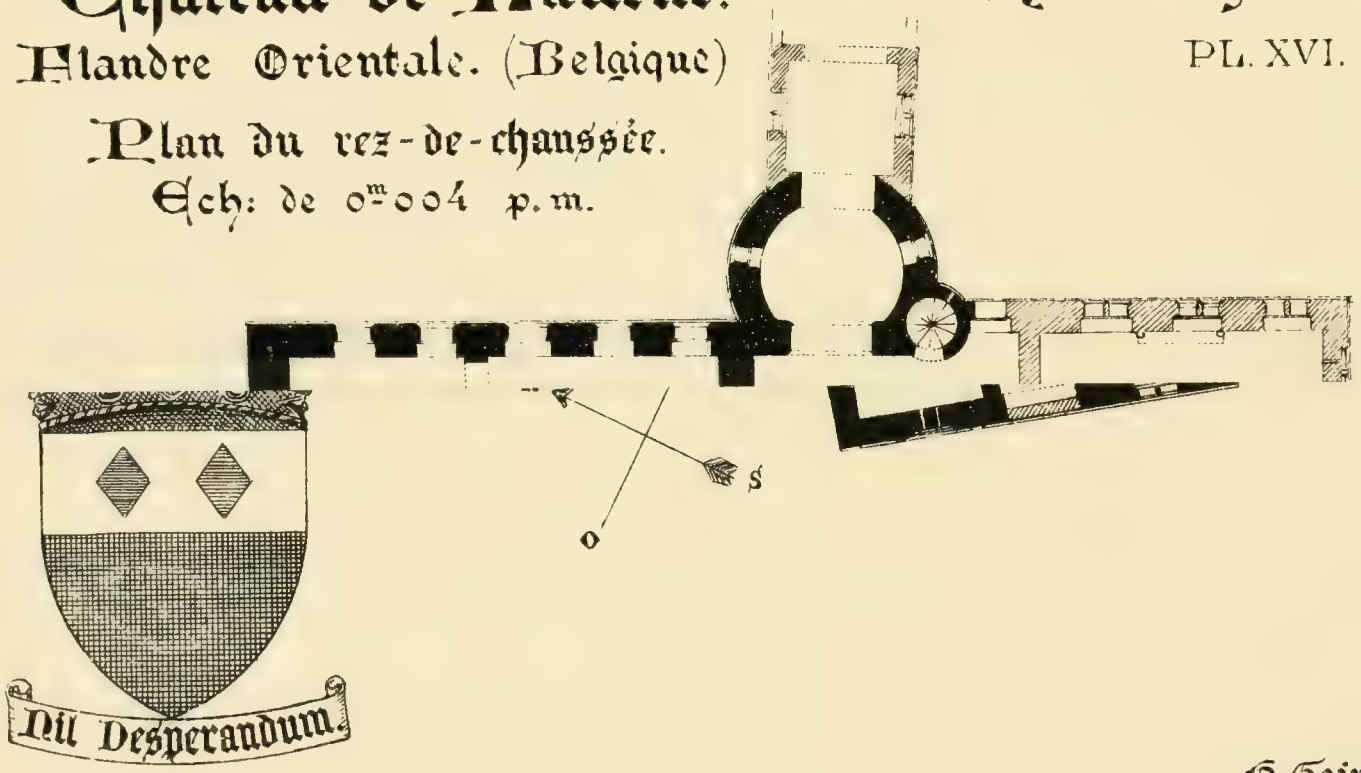
# Château de Laarne.

Flandre Orientale. (Belgique)

Plan du rez-de-chaussée.

Ech: de 0m004 p. m.






H. Geirnaert, del.

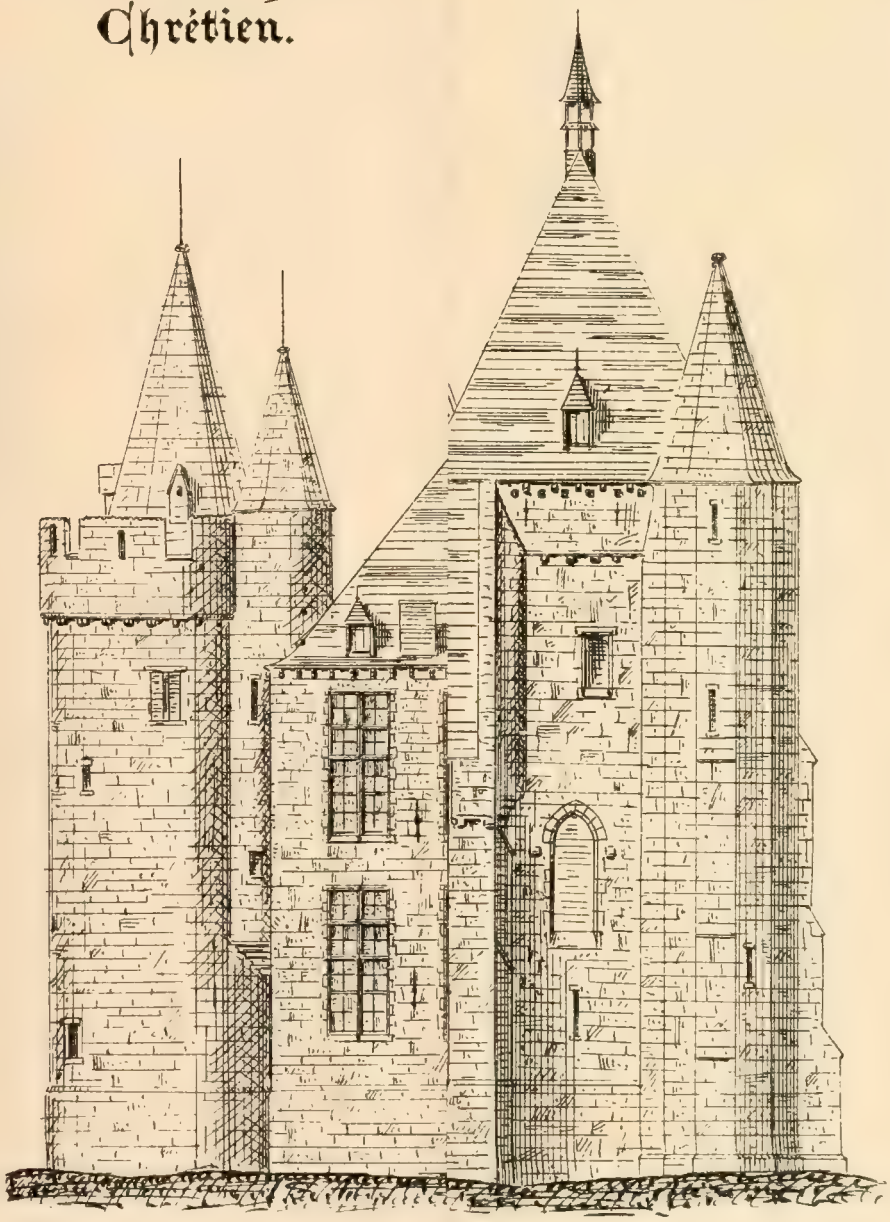
# Château de Laarne.

Flandre Orientale. (Belgique)

Plan du rez-de-chaussée.

Ech: de 0m004 p. m.

H. Teirnaert. del.



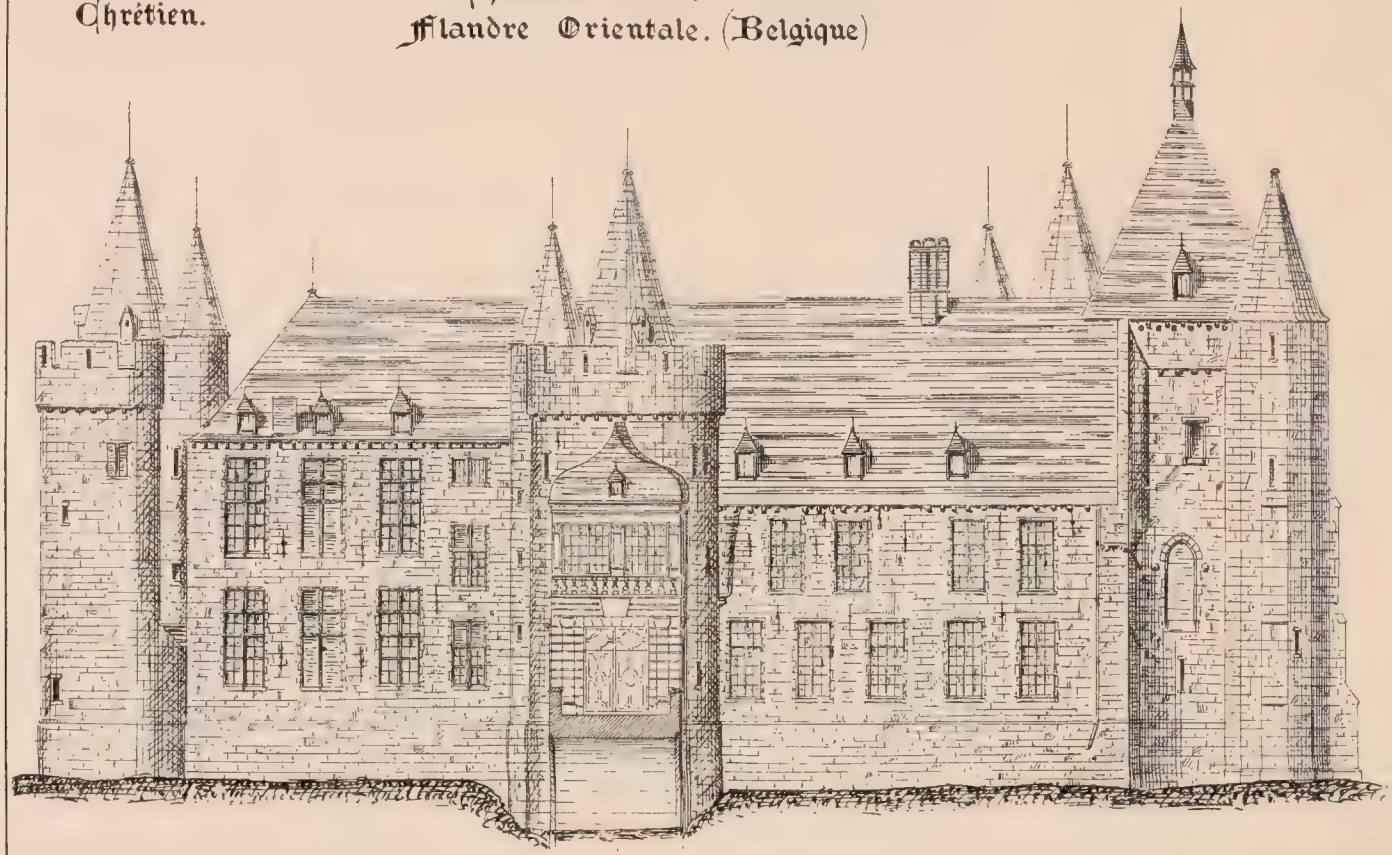
# Frau.

H. Geirnaert, del.

# Château de Laarne.

Flandre Orientale. (Belgique)

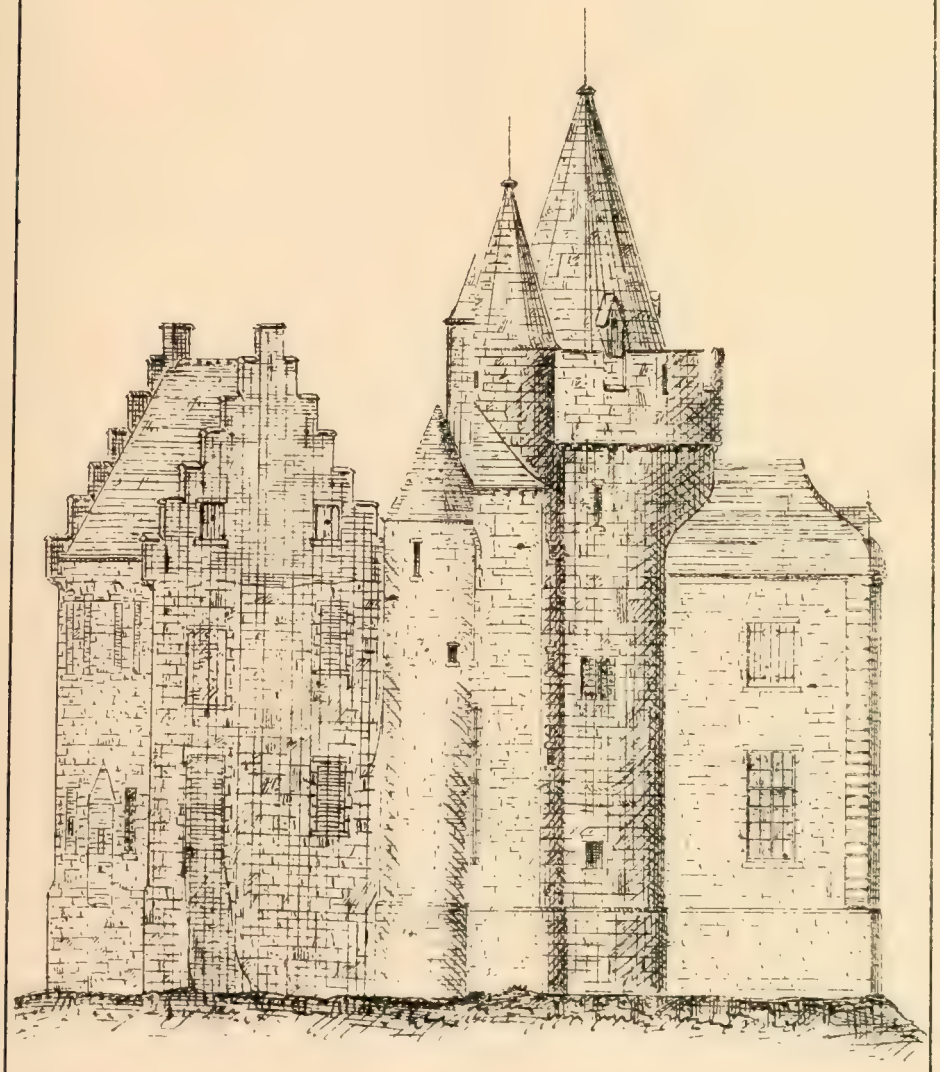




Façade Nord-Est. Entrée actuelle du château.

Ech: de 0,005 p.m.

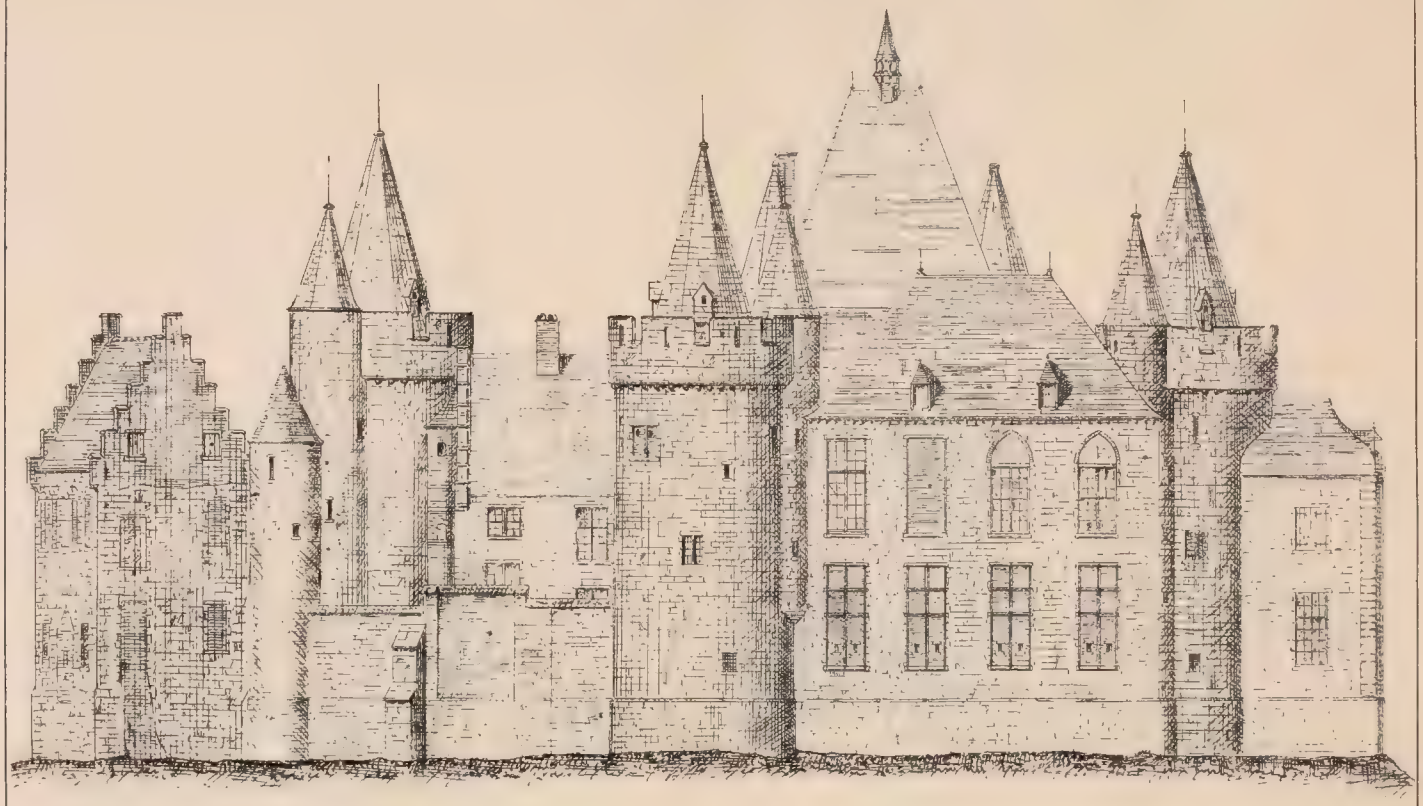
G. Geirnaert, del.



H. Teirnaert, del.

# Château de Laarne.

## Flandre Orientale. (Belgique)



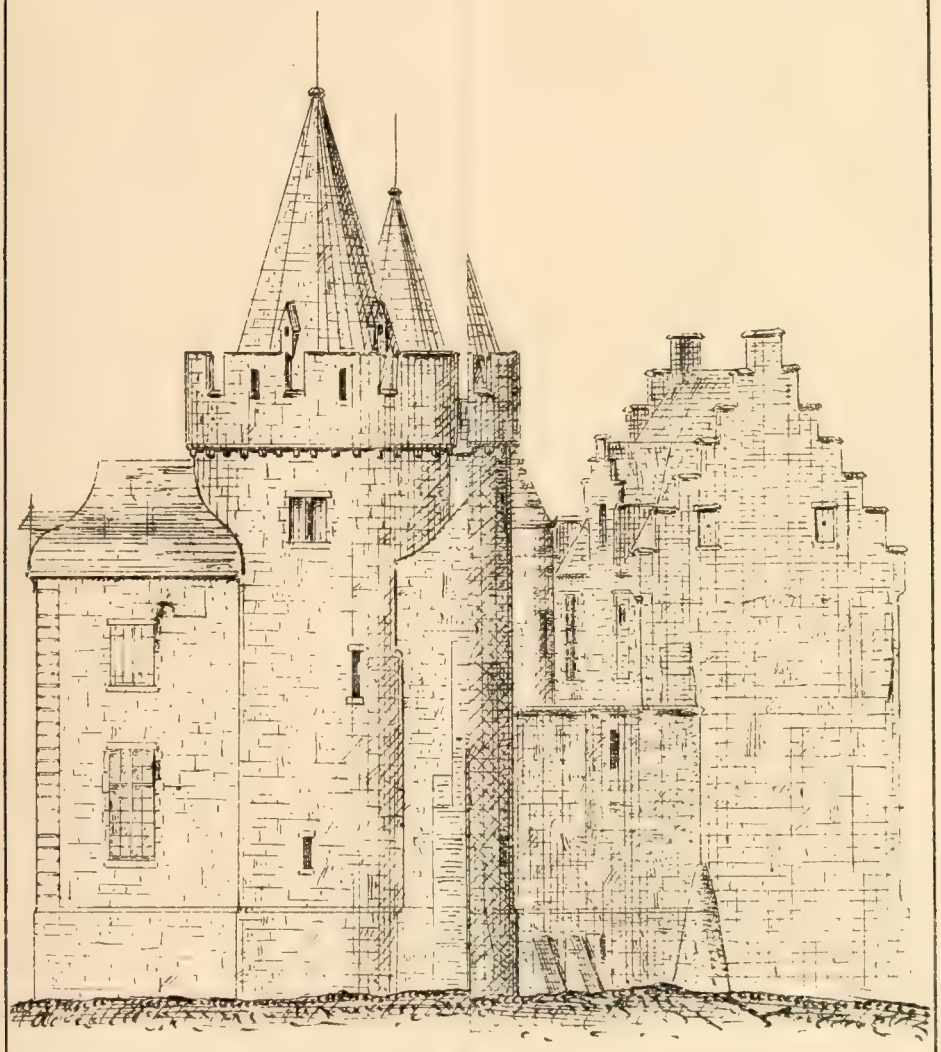
**Façade Sud-Est.**

Ech. de 0.005 p. m.

H. Geirnaert, del.

PL. XIX.

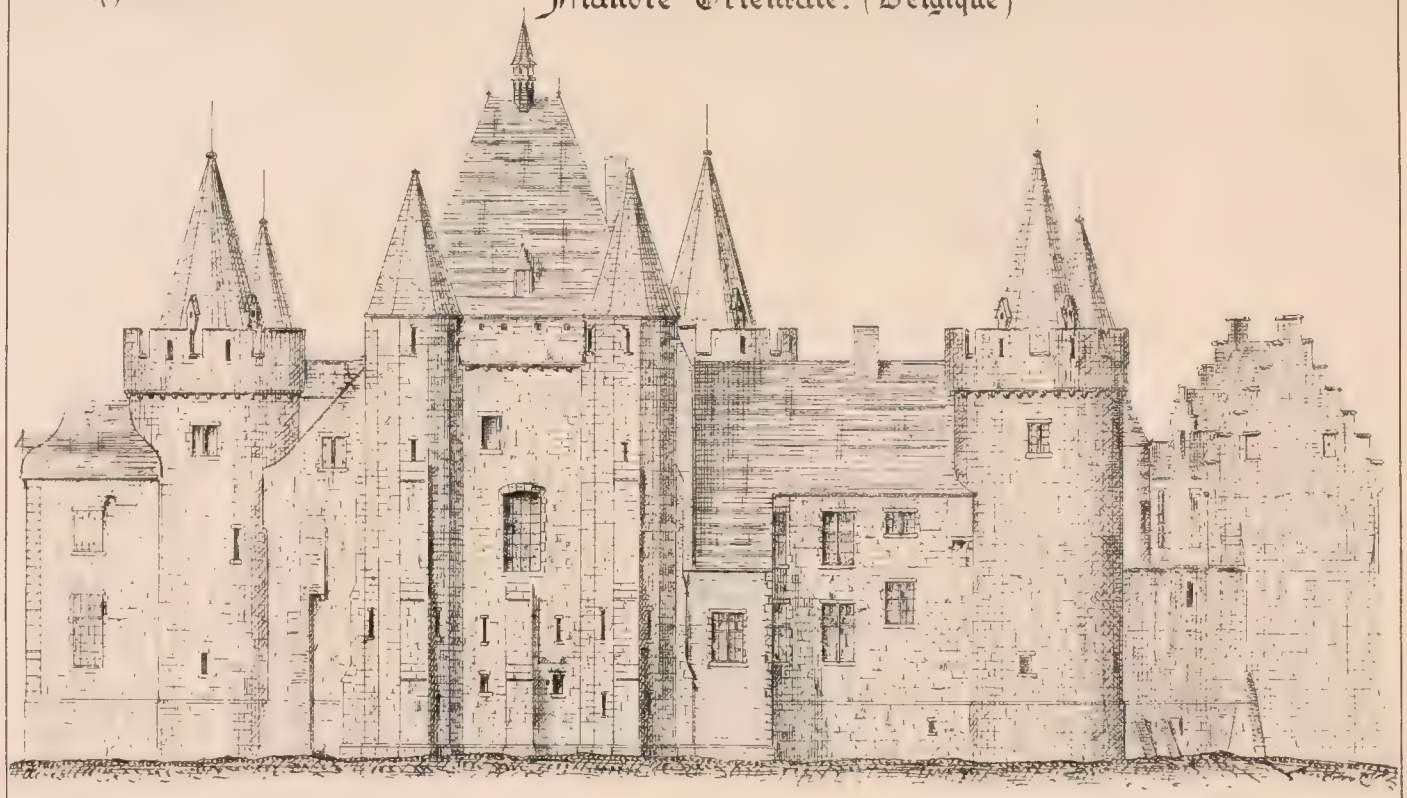
Revue de l'Art Chrétien.



H. Geirnaert. del.

# Château de Laarne.

Flandre Orientale. (Belgique)



## Façade Nord-Ouest. Donjon.

Ech: de 0,005 p.m.

G. Geirnaert. del.

Cela vient de ce que nos pères n'avaient à leur disposition que des matériaux de petite dimension, dont le transport à lui seul était déjà fort difficile et coûteux : ils arrivaient, selon toute probabilité, des environs de Tournai, par l'Escaut jusqu'à Wetteren, et de là on les transportait, par chariots, à pied d'œuvre.

Toute la valeur artistique de Laarne réside donc dans la sévère beauté des lignes, dans l'aspect grandiose des tours et du donjon, dans le judicieux emploi des matériaux, dans l'aspect pittoresque des constructions, dont l'effet devait être fort heureux, lorsque les tours, surmontées d'épis en fer, comme nos pères savaient en forger, se miraient dans leurs larges fossés pleins d'eau, et que toute la citadelle de Laarne émergeait de la muraille de pierre qui formait son enceinte extérieure.

En terminant cette courte notice, nous exprimons le vœu que le château de Laarne, le plus intéressant de la Flandre, au point de vue militaire, continue à être religieusement conservé, comme il l'a été jusqu'à présent par ses nobles propriétaires ; et pourquoi n'ajouterions-nous pas tout haut le désir que nous avons entendu formuler par bon nombre de ses visiteurs, qu'il soit restauré un jour, comme l'a été entr'autres le château de Pierrefonds.

A ceux qui souriraient d'une pareille proposition, nous répondrons, par la devise des comtes de Ribaucourt :

*Nil desperandum.*

VERHAEGEN.

# Écoles de St-Luc. — Discours de M. Helleputte.

LES distributions des récompenses aux élèves des diverses *Écoles de Saint Luc*, qui ont eu lieu au mois d'août, à Bruxelles, à Liège, à Gand, à Tournai, etc... ont démontré les brillants succès de ces institutions. Il est d'usage, en cette circonstance, d'étendre au public lui-même, toujours très nombreux, l'enseignement des principes inculqués aux élèves durant l'année. Loin de tenir sous le boisseau ces principes si opposés aux idées reçues, les chefs de la jeune école aiment à les proclamer fièrement. Combien de vieux préjugés et d'erreurs se sont dissipés ainsi, et ont fait place, dans des esprits droits mais prévenus, à une adhésion enthousiaste !

Cette année, à Gand, c'était M. Gérard Coreman, qui, devant un auditoire particulièrement nombreux, et dans la langue énergique des Flamands, qu'il manie avec charme, montrait comment les principes salutaires de l'art chrétien peuvent avoir leur expansion dans la vie entière de l'artiste, et qu'il faut y rester fidèle au foyer domestique et dans la vie publique. — A Bruxelles, M. le chanoine Delvigne, s'adressant à un auditoire de grande distinction, a fait une allocution remarquable, pleine de saillies spirituelles et de considérations originales. Il a fait sommaire justice de quelques-unes des aberrations et des grosses fautes de logique qui caractérisent l'art néo-païen et moderne. Il s'est plû à analyser le Colisée de Rome et le faux raisonnement de ceux qui l'ont bâti ; il a parlé des sculpteurs dont les statues se placent au hasard ; il a fait voir, par un exemple frappant et actuel, l'absurdité des conceptions de nos peintres, qui font leurs toiles pour l'Exposition, sans se préoccuper de leur destination définitive.

Enfin à Tournai, la parole était à un jeune et brillant professeur de l'Université de Louvain, M. G. Helleputte, chargé des cours d'architecture aux écoles spéciales. On a déjà commencé de réaliser à Louvain ce que l'initiative de la Société de Saint-Jean est sur le point d'obtenir à Paris avec l'appui du Congrès catholique, c'est-à-dire l'établissement, à côté des Facultés catholiques, d'un haut enseignement artistique. L'université de Louvain, la première de toutes, a compris l'importance de l'enseignement artistique, et annexé à ses Écoles d'ingénieurs une section spéciale qui délivre le diplôme d'architecte. M. Helleputte a posé pour base de son enseignement l'esthétique chrétienne, appuyée sur la philosophie du Docteur angélique et sur les principes qui ont fait la force de l'œuvre de Saint-Luc. Les traditions si rationnelles de l'art national et chrétien ont pris dans ses cours le côté trop longtemps dévolu aux *ordres classiques* et aux principes routiniers des Vitruve, des Palladio et des Vignole. Mais laissons-lui la parole, pour combattre quelques préjugés à la mode :

Loué soit Jésus-Christ !

JE n'étonnerai personne dans cet auditoire, en invoquant, au début d'un discours où je me propose de lui parler des choses de l'art, le maître de tout art, Dieu, l'idéal de ceux qui veulent réaliser le beau.

Il est l'architecte éternel dont la main puissante, à l'origine des mondes, entassa les montagnes pour en bâtir les continents. Il est le sculpteur inimitable qui, du limon de la terre, sut tirer le corps du premier homme, cette perfection de la beauté. Il est le peintre mystérieux qui, dans la simple lumière blanche, a su puiser l'infinie variété des couleurs, qui se plaît à les répandre sur toutes les créatures, jusque sur la fleur de nos champs, avec une profusion qui n'a d'égale que sa bonté, et dont le pinceau merveilleux trouve toujours l'harmonie sans jamais la chercher.

Hors de lui, toute imagination est stérile, toute raison impuissante, toute main inhabile. Qu'il daigne éclairer notre intelligence pour qu'elle perçoive au moins un rayon de cette splendeur infinie dont toute beauté terrestre n'est qu'un pâle reflet, et qu'à notre tour nous puissions, en faisant admirer ses œuvres, étendre son règne dans tous les cœurs. Qu'il écoute notre prière ; à lui seul en

reviendra la gloire et tous nous redirons dans un même élan de bonheur et de reconnaissance : LOUÉ SOIT JÉSUS-CHRIST.

MONSEIGNEUR, (1) MESDAMES, MESSIEURS, CHERS ÉLÈVES,

Les maîtres de l'éloquence assurent qu'un discours doit comprendre trois parties : l'exorde, le corps du discours, la péroraison. Dans un langage un peu vulgaire,peut-être aussi clair, je dirais volontiers un commencement, une continuation, et une fin. Je pourrais, à la rigueur, me passer de commencement puisque, d'après ces maîtres,il a surtout pour but d'exposer à son auditoire ce dont on veut lui parler : or vous savez que je viens vous parler de l'art chrétien,—et de se concilier sa bienveillance, or je me sens assuré de la vôtre. Je ne suis guère embarrassé de la fin, il est toujours aisé de se taire quand on ne sait pas bien parler. Ce qui m'embarrasse davantage,pourquoi ne pas vous l'avouer,c'est la continuation.

Nous autres architectes, nous sommes plus habitués à tracer des plans qu'à ranger des périodes dans un ordre pompeux ; à nous promener sur les échafaudages, qu'à errer dans les jardins gracieux de la littérature où l'on cueille les fleurs de la rhétorique. Et puis,je vois parmi vous des avocats rompus aux joutes du barreau, des orateurs politiques pour qui les luttes de la tribune n'ont rien que de familier, des prédicateurs accoutumés à faire entendre du haut de la chaire les vérités les plus rigoureuses sous les formes les plus délicates. Vous avouerez que cet auditoire ne laisse pas que de sembler quelque peu effrayant. Heureusement,chez lui, la bonté est à la hauteur du talent ; je compte sur son indulgence sans même y faire appel.

Il est peu de sujets aussi vastes que celui que je suis appelé à traiter devant vous.L'art chrétien! c'est tout un monde dont l'exposition exigerait des volumes. Autour de lui s'agite une foule innombrable d'erreurs, d'hostilités,parfois même de haines ! Attaqué avec passion,il est défendu avec courage, et cette lutte pour l'empire des beaux-arts a fini par intéresser les plus indifférents. Il m'a semblé que la meilleure manière de le servir aujourd'hui, était de réfuter quelques-unes des préventions qui courent le monde à son sujet. Dieu sait si elles sont nombreuses ! Qui d'entre vous ne les a rencontrées sur son chemin? Tous ceux qui cultivent l'art chrétien ne s'y sont-ils pas heurtés, heureux s'ils ont pu leur passer sur le corps ! D'autant plus dangereuses qu'elles sont moins sensées, elles hantent l'esprit de ceux mêmes qui ne s'en doutent point.

Aucun art ne peut s'appeler *chrétien*, à l'exclusion des autres. Celui du moyen âge ne mérite pas plus ce nom que celui de la Renaissance. Cet art n'est guère d'ailleurs applicable aujourd'hui ; il convient peut-être aux églises, aux couvents, aux chapelles, même aux hôtels-de-ville; mais pas à coup sûr à nos habitations, aux constructions ordinaires de la vie civile.

Il est triste, il est sombre, il est froid. Dans une maison gothique on manque d'air et de lumière, la distribution est en dépit du bon sens. Bref tout y est disposé, dirait-on, en vue d'une mortification continuelle de ses habitants. C'est peut-être pour cela qu'on l'appelle chrétien.A moins que ce ne soit parce qu'à force d'être coûteux, il ruine ceux qui l'adoptent, leur imposant ainsi l'esprit de pauvreté et de renoncement !

Et les statues ! et les peintures ! et les vitraux! Parlez-nous donc de ces magots affreux dont les bras amaigris pendent le long d'un corps décharné, et dont la tête osseuse, coiffée de je ne sais quelle perruque dorée, rendrait jaloux les clowns d'un cirque américain. Ah! c'est bien le cas de modifier un peu le vers du poète et de nous écrier :

Qui nous *ramènera* les Grecs et les Romains?

Eux, au moins, aimaient la belle nature et savaient en reproduire les contours enchanteurs. Mais ces gothiques! Tenez, si le paradis était vraiment peuplé de ces spectres de saints, ce serait à frémir d'y entrer !

Vous avez reconnu, Messieurs, la volée de ces bons préjugés qui tournoient sans cesse autour de vous et vous assourdissent de leurs cris.Tirons dessus et, puisque nous n'avons que l'embarras du choix,visons aux plus gros de la bande.

L'art du moyen âge mérite-t-il d'être appelé *chrétien ?*

La marche à suivre pour résoudre cette question, c'est de déterminer quels doivent être les caractères d'un art qui aurait le droit de s'appeler *chrétien*, et d'examiner si le style ogival les possède.

Comment l'art doit-il traduire l'idée chrétienne?

L'art chrétien doit être vrai, parce que dans notre religion tout est vérité. Chez lui pas de mensonges : pas de fausses fenêtres, de fausses colonnes, de fausses niches garnies de fausses statues. Que les murs de nos appartements ne soient pas décorés de ces faux jardins où l'on voit de faux personnages assis, sur de fausses pelouses émaillées de fausses fleurs, à l'ombre de faux arbres plantés sur le bord de faux étangs embellis de fausses fontaines qui font semblant de rafraîchir un air qui n'existe pas. La vérité ! *rien* que la vérité ! Que les matériaux se montrent tels qu'ils sont et ne s'habillent pas de vêtements d'emprunt. Que le bois blanc ne se fasse pas passer pour du sapin, le sapin pour du chêne, le chêne pour du marbre.

Que les plafonds de nos demeures, que les charpentes de nos toits, conservent leur structure

1. Monseigneur du Rousseau, évêque de Tournai.

élégante et franche, et ne s'affaissent pas sur nos têtes sous le poids de leurs ornements plâtrés.

L'humilité est une vertu chrétienne, elle est fille de la vérité. Soyons humbles, comme la religion nous l'ordonne, et comme Dieu nous l'apprend par son exemple. Si nous ne sommes pas assez riches pour bâtir en pierre, bâtissons en briques, n'en soyons pas gênés; mais n'allons pas cacher leur teint rosé sous le fard trompeur d'un mortier imitant prétentieusement la pierre. Pauvreté n'est pas honte: c'est le mensonge qui doit faire rougir; si nous sommes trop honnêtes pour mentir nous-mêmes, ne faisons pas non plus mentir nos œuvres.

L'art chrétien doit être rationnel, parce que dans le christianisme tout procède de la raison essentielle qui est Dieu. Arrière donc ce système de proportions *a priori*, arbitraire, conventionnel, qui fait découper tous nos édifices sur un même patron élastique que l'architecte se borne à étendre d'après les dimensions de son terrain. — Arrière ces colonnes toujours les mêmes, ces corniches à tous les étages, ces portiques à toutes les fenêtres, ces temples servant d'entrée à tous les bâtiments, ces frontons simulant des toits au milieu des façades, et faisant à peu près l'office d'un chapeau qu'on porterait au milieu de la poitrine ! Arrière cette symétrie imposée qui couvre de son manteau vulgaire l'indigence de la pensée, et l'absence de tout génie créateur !

Que chaque membre de l'édifice, que chaque objet ait la forme qui lui convient en raison des matériaux dont il est formé, et de la fonction qu'il remplit. Que chacun d'eux montre ce qu'il est et ce qu'il fait. Que la fibre du bois ne soit pas taillée comme le grain compact du marbre. Que le fer porte l'empreinte du marteau qui l'a forgé, et que la fonte n'essaie pas d'étaler ses formes minces et découpées. Que la colonne en fonte ne prenne pas sottement l'ampleur du poteau en bois ; mais que, reconnaissante envers le Créateur qui lui a donné sa résistance, elle l'en remercie en se parant de sa forme la plus élégante. Vous bois, ne perdez rien de votre force en adoptant les contours cylindriques de la pierre, n'ayez ni large base ni chapiteau saillant : le ciseau du charpentier remplacera par un tenon ces membres inutiles. Restez poteau carré et si quelque fibre indocile, fatiguée de travailler à côté de ses sœurs courageuses, est tentée de quitter vos vives arêtes et de blesser le passant inattentif, qu'un chanfrein vienne adoucir vos bords, et vous serez récompensé de votre charité par le pinceau du peintre, qui l'embellira de ses plus riches couleurs. Et vous, pierre, n'enviez pas non plus l'élasticité du bois. Conservez dans nos monuments l'assise qui vous fut donnée au sein de la carrière, le jour de votre formation. Vous rompez sans plier, conservez cette fierté qui ne vous permet pas de fléchir, mais ne franchissez pas des espaces trop grands, à moins de prendre votre élan par une courbe gracieuse dont les éléments nombreux, serrés les uns contre les autres, se prêtent un mutuel appui. Ainsi faut-il dans l'art chrétien rester fidèle au plan divin où tout est disposé avec nombre, poids et mesure.

L'art chrétien doit être chaste, parce que le christianisme est la religion de la chasteté. Aucune autre vertu, peut-être, ne lui a inspiré plus d'éloges, n'a reçu plus d'honneurs, n'a été conservée, défendue avec des soins plus jaloux. Aucune n'a contribué davantage à peupler le ciel, à perpétuer, à travers les siècles et malgré les dangers de la prospérité comme les fureurs de la persécution, l'influence divine de la religion sur les sociétés.

Que l'art chrétien bannisse donc de ses œuvres ces représentations impures où la matière seule est exaltée, où il ne reste plus de place pour l'esprit. Qu'aucune image, aucun trait ne puisse éveiller le désir de ces choses honteuses que saint Paul défendait même de nommer dans une assemblée de chrétiens. Qu'il réserve ses magnificences pour ces scènes célestes qui transportent l'âme dans les régions infiniment pures du ciel, et lui donnent comme un avant-goût de l'éternel bonheur. S'il ne se sent pas la force de rendre ces splendeurs, qu'il nous rappelle alors les grandes pages de notre histoire où les vertus chrétiennes avaient transformé nos pères en héros. Et si, plus modeste encore, il veut se borner à représenter des choses moins élevées, s'il aime à reproduire sur sa toile les beautés de la nature qui ont charmé ses yeux, qu'alors encore en communiquant aux autres les douces impressions qu'il a éprouvées lui-même, il sache au delà de la créature nous faire admirer le Créateur.

L'art chrétien doit être l'observateur scrupuleux du symbolisme et des règles de la liturgie. La liturgie, le symbolisme, c'est la manière dont l'Église exprime la vérité dont elle est l'incorruptible gardienne, et l'art chrétien doit être au service de l'Église. Qu'il dispose tout dans nos temples pour que les belles et touchantes cérémonies de la religion puissent se développer sans peine, pour que la multitude des fidèles puisse les suivre, et en goûter les bienfaisantes impressions. Qu'il proscrive ces symboles étrangers, vestiges de religions dont le christianisme est venu remplacer les honteuses pratiques. Qu'à leur place il fasse resplendir nos symboles à nous. Que l'église soit le palais du peuple, de ce peuple qui a eu toutes les affections de notre divin Maître. Souvent il ne sait pas lire, plus rarement méditer ; courbé toute la semaine sur ses rudes travaux, il a peine à s'élever jusqu'à Dieu sur les ailes de la contemplation. Que l'art lui vienne en aide ! que les murs, que les piliers, que les voûtes, que les fenêtres, que les autels soient chargés de repré-

sentations, naïves dans leurs formes, mais claires dans leur symbolisme, des vérités qu'il doit croire. Que l'architecte et le sculpteur, que le peintre et le verrier, le mosaïste et l'orfèvre, que tous les arts s'unissent au prêtre dans un même acte de foi, que par tous les sens du fidèle la religion pénètre jusqu'à son cœur ! Que celui qui ne sait pas chanter lise, que celui qui ne sait pas lire voie, que celui qui ne sait pas voir entende l'hosanna éternel qui doit s'élever jusqu'à la fin des temps vers celui qui ne finira jamais ! Ainsi l'art atteindra sa fin dernière : l'adoration du Dieu vivant!

Cette analyse, Messieurs, vous aura semblé longue; elle est cependant incomplète; chacune des perfections du christianisme doit se retrouver dans l'art, chacune de ses vérités doit y trouver sa fidèle expression. Le temps m'empêche d'achever cet examen si plein d'intérêt, et je dois me restreindre aux caractères principaux que je viens de déterminer.

L'art du moyen âge, ou plutôt l'art ogival, ou encore l'art gothique, n'ayons pas trop peur du nom, il ne fait rien à la chose, présente-t-il ces caractères?

Cette question, vous l'avez déjà, me semble-t-il, résolue dans votre esprit, et ce serait peine inutile d'y répondre trop longuement. Vous avez reconnu dans les caractères nécessaires de l'art chrétien, précisément ceux de l'art ogival.

L'art ogival est si vrai, qu'on a été jusqu'à lui en faire un reproche. Que sont nos églises gothiques sinon des syllogismes en pierre? Eh bien! on s'en est moqué, et on a traité de béquilles les arcs-boutants pleins d'élégance et si nécessaires, qui soutiennent dans les airs leurs voûtes hardies.

L'art ogival est si rationnel, qu'on l'a traité de barbare, parce qu'aux formes et aux proportions conventionnelles de l'art classique il a substitué le système des formes raisonnées et des proportions variables avec la matière et la destination des parties.

L'art ogival est si chaste, qu'on l'a trouvé prude, parce qu'il a proscrit les nudités des siècles païens et de leurs imitateurs.

L'art ogival a si bien été fidèle aux règles de la liturgie et au symbolisme de l'Église, qu'il s'est, en quelque sorte, identifié avec eux, que toutes ses formes ont été inspirées par eux, et que, dans la plus grande de nos églises, il n'est pas une pierre, peut-être, qui n'ait son sens symbolique et dont la place ne soit déterminée par la destination sacrée du monument.

Oui, l'art ogival c'est l'art chrétien, l'art de l'Église! Étudiez-le dans tous les pays où il a fleuri: à côté des différences qui résulteront des circonstances contingentes telles que le climat, les matériaux, les goûts et le génie spécial des peuples, circonstances qui déterminent son caractère national ; à côté, dis-je, de ces différences, vous retrouverez partout ses caractères fondamentaux qui le font en quelque sorte participer à l'universalité de l'Église elle-même.

Mais ici, Messieurs, je rencontre une objection qu'il importe de réfuter, quoiqu'elle s'adresse moins à l'art ogival lui-même qu'à ses défenseurs.

On nous accuse parfois de vouloir inventer, en confondant l'art et la religion, je ne sais quelle loi nouvelle de l'Église, comme qui dirait un dogme artistique, et de vouloir exclure de la communion des fidèles ceux qui ne l'acceptent pas.

Un si noir projet est certes loin de notre pensée. Nous nous contentons pleinement des dogmes actuellement définis, et nous serions au comble du bonheur si tous voulaient bien s'y soumettre: ce serait le gage le plus certain d'un triomphe prochain de l'art ogival.

Il y a plus, nous ne croyons pas nous tromper en affirmant que l'Église, malgré toutes les suppliques que nous pourrions adresser à son chef vénéré, et jusqu'à présent nous n'avons pas eu la pensée d'en envoyer une seule, ne définira jamais de dogme concernant l'architecture ou toute autre branche de l'art.

Ce n'est pas, Messieurs, que dans le domaine de l'art il n'y ait des vérités aussi absolues, aussi rigoureuses que dans tout autre ordre de connaissances, mais l'Église les laisse aux libres discussions des hommes. Elle ne définit et ne nous propose que les vérités que nous devons croire si nous voulons atteindre notre fin, et que les sociétés ne peuvent négliger sans courir à une ruine certaine.

On ne nie pas les vérités mathématiques, astronomiques, en est-il une seule qui constitue un dogme? Vous pouvez croire que la lune est un fromage et même essayer de le manger ; cela ne vous empêchera aucunement de pouvoir faire votre salut. Vous pouvez soutenir que le carré de l'hypothénuse n'est pas égal à la somme des carrés faits sur les deux autres côtés d'un triangle rectangle, sans encourir les anathèmes d'aucun concile. Tout au plus vous ferez-vous passer pour un âne. Cela vous empêchera peut-être d'entrer à l'académie, mais cela ne vous empêchera pas d'entrer au ciel. Disons-le, en passant, si les hommes étaient appelés à déterminer les conditions d'entrée au paradis, il en serait tout autrement, ce qui prouve qu'ils sont, bien à tort, plus difficiles que le bon Dieu.

En résulte-t-il que tout homme de bon sens ne fasse pas très bien de croire aux vérités scientifiques? En aucune façon.

Ainsi en est-il pour les vérités artistiques. Elles sont d'un ordre aussi respectable que les autres, et s'y rattachent de plus près qu'on ne le pense habituellement. Après tout la vérité est une. Nous l'envisageons sous différents aspects parce

que la faiblesse de notre esprit nous empêche de l'embrasser d'un seul coup d'œil. Ces vérités artistiques nous les proposons au nom du bon sens : libre à vous de ne pas les admettre, mais libre à nous de n'avoir pas tous nos apaisements sur la portée de votre esprit.

La question est ainsi ramenée à des termes fort simples. Si je vous demandais : Qu'est-ce que l'art Tournaisien ? vous me répondriez, j'en suis sûr : C'est l'art qui s'est formé et développé à Tournai. Je vous réponds de même : l'art chrétien, c'est l'art qui s'est formé et développé sous l'influence du christianisme. Cet art existe, c'est là un fait et rien n'est brutal comme un fait. Ses mérites ne sont pas les nôtres, ce n'est pas une raison de ne pas les admirer. Vous trouvez son nom très beau, c'est une raison pour nous d'y tenir.

Ne trouvez-vous pas, Messieurs, qu'il y a quelque chose d'étrange à vouloir s'opposer à l'existence d'un art chrétien nettement défini? Comment! il n'y a pas un seul peuple au monde qui n'ait eu un art qui lui soit propre, qui reflète ses idées, ses mœurs, jusqu'à ses goûts et les côtés les plus spéciaux de son génie national. L'Assyrie et la Babylonie, l'Inde et l'Egypte, Rome et la Grèce nous ont laissé dans leur art, les témoins de leur civilisation, au point que l'étude de leurs monuments nous permet de reconstituer jusqu'aux moindres détails de leur vie et de leur histoire. Et nous! le peuple chrétien, cette société immense qui embrasse le monde entier, qui se distingue de tout ce qui la précède et de tout ce qui l'entoure comme la lumière des ténèbres, nous ne pourrions pas avoir un art à nous! Seuls il nous serait défendu de traduire nos idées et nos aspirations, nos croyances et nos espérances sous une forme sensible, et nous serions condamnés jusqu'à la consommation des siècles à vivre d'emprunts, à mendier aux autres quelques miettes abandonnées de leurs festins artistiques!

C'est insensé, c'est impossible et cela n'est pas ! Il est un art chrétien, nous le voyons, nous vivons au milieu de lui. Il a couvert notre ancien monde de ses productions. Dans quelle branche de l'activité humaine n'a-t-il pas excellé? Quel est le besoin auquel il n'ait pas satisfait? l'idée qu'il n'ait pas su traduire dans son impérissable langage? Chacune de nos cathédrales n'est-elle pas un écrin gigantesque où la piété des siècles, la générosité des fidèles, le talent des artistes ont accumulé d'inappréciables trésors! Eh bien, ces trésors sont à nous et nous entendons les garder!

Mais cet art du moyen âge est-il applicable à la vie civile? Est-il pratique de vouloir ressusciter un style, mort depuis quatre siècles, et qui aux yeux de bien des gens ne sera jamais qu'une mode surannée ? En réalité il ne convient qu'aux monuments religieux et il nous a laissé peu d'habitations civiles.

Cette objection, la dernière que nous examinerons ensemble, n'est pas plus sérieuse que les autres, peut-être même est-elle plus irréfléchie encore. Les maisons bourgeoises datant du moyen âge sont relativement rares, c'est vrai, la raison en est simple : on les construisait presque toujours en bois, et naturellement elles ont été ruinées plus vite que les constructions en pierre. D'autre part, la manie des alignements droits, qui a transformé nos villes en vastes échiquiers, a fait disparaître la plupart de nos maisons anciennes, les plus pittoresques. Remarquons-le en passant, ce sont précisément leurs démolisseurs qui nous reprochent de ne pouvoir en produire beaucoup d'exemples. Est-ce assez hardi ?

Heureusement ils ne sont pas encore parvenus à tout démolir. Parcourez une de nos villes anciennes : Bruges, Gand, Ypres, Anvers, Tournai même, vous y rencontrerez un nombre suffisant d'habitations anciennes pour vous faire une idée exacte de ce qu'elles étaient au moyen âge.

Manquent-elles de lumière ? sont-elles tristes ? Mais je compte les fenêtres par douzaines, ce sont de vraies lanternes où le soleil verse à grands flots ses rayons les plus purs et les plus gais.

On dit qu'elles sont massives ? mais ce sont des prodiges de légèreté et plus d'un constructeur de nos jours n'oserait se hasarder à les imiter.

Trop coûteuses? Mais dans aucune architecture on n'a poussé aussi loin l'économie et l'emploi rationnel des matériaux.

Elles sont mal distribuées ? Hélas ! qu'en peuvent-elles, les innocentes, si des mains maladroites et que je soupçonne fort d'appartenir à vos amis ont bouleversé leur intérieur? Rassurez-vous, ceux qui les ont bâties savaient bien ce qu'ils faisaient ; ce sont leurs successeurs, les architectes de notre temps qui sont les vrais, les grands et, il faut bien le dire, les peu courageux coupables.

Qui peut le plus peut le moins. Ces maîtres qui bâtissaient nos splendides cathédrales, nos somptueux hôtels-de-ville n'auraient pas été capables de se faire une habitation commode ? Autant vaudrait dire que Bossuet ne savait pas débiter une phrase, que Fénelon ne savait pas écrire une ligne et que les maçons de Notre-Dame ne savaient pas tenir une truelle !

Ne mettons pas plus de temps, Messieurs, à cette réfutation. Aussi bien l'objection perd de son crédit. De toutes parts nous voyons s'élever des constructions civiles en style du moyen âge.

Les Anglais qui passent pour gens pratiques, on leur reproche parfois de l'être trop, ont depuis longtemps reconnu sa parfaite adaptation à tous les édifices que la civilisation moderne peut demander. Il y a peu de mois, Londres inaugurait son nouveau palais de justice bâti dans le style national de la vieille Angleterre. Demandez à ceux

qui l'ont vu s'il ne vaut pas la construction babylonienne qui écrase notre capitale ? A quelque distance de ce beau monument s'élève depuis plusieurs années la colossale gare de Saint-Pancrace. Chez elle aussi dominent les formes ogivales. Les gares de chemin de fer n'étaient pas cependant connues au moyen âge.

Notre pays commence à suivre l'exemple de sa puissante voisine. Nos artistes sentent qu'il faut abandonner la voie où nous sommes engagés depuis longtemps et qui nous a conduits à la décadence artistique du commencement de ce siècle.

Les plus logiques reprennent hardiment les traditions du moyen âge. D'autres, moins courageux, demandent leurs inspirations au style du seizième siècle, oubliant les leçons de l'histoire, et que la Renaissance païenne est la cause première du mal dont nous souffrons. Mais tous avouent qu'il faut remonter la pente que nous avons descendue.

Le goût public se rallie peu à peu à ces idées nouvelles. Pour ne citer qu'un seul exemple, le mieux connu par vous, qu'est-ce qui fait le mérite et le succès de votre nouvelle gare, sinon le retour aux traditions anciennes que nous pouvons y constater ? Nous avions déjà rencontré chez ses sœurs aînées ses éléments classiques ; mais l'emploi des matériaux apparents, mais la disposition pittoresque des parties étaient des nouveautés qui n'ont pas effrayé l'architecte, et dont les faveurs populaires l'ont largement récompensé.

Que si vous demandiez une preuve plus convaincante encore du futur triomphe de l'art chrétien, je la trouverais dans le succès même des Écoles Saint-Luc. Il y a quelques années à peine la première s'établissait à Gand, ayant pour local une écurie, pour mobilier une table et pour encaisse un déficit de vingt-cinq francs. — Aujourd'hui des centaines d'élèves viennent y puiser les vrais principes de l'art. Liège et Lille l'ont imitée et vous-même, des premiers, avez fait entendre votre vieux cri : « les Tournaisiens sont là ! » Quelle meilleure preuve que l'esprit public est avec nous ! Nous avons la jeunesse, c'est tenir l'avenir !

Saluons, Messieurs, cet avenir avec joie et confiance. Quand sera-t-il devenu le présent, c'est le secret de Dieu ! Notre devoir, le vôtre, c'est de le préparer, d'écarter les obstacles qui pourraient s'opposer à son glorieux avènement. A nous la lutte, à Dieu la victoire !

Dans cette lutte, chers élèves, vous occupez un poste d'honneur. Vous l'avez librement choisi. Restez-y ! Combattez sans peur et sans défaillance. Vous avez reçu, votre présence ici l'atteste, la vocation de l'art chrétien. Des maîtres, dont le zèle égale le talent s'efforcent de développer vos dispositions naturelles et de vous guider dans les sentiers de l'art. Votre premier pasteur lui-même, malgré la lourde charge de son vaste évêché, daigne venir applaudir à vos progrès, et vous apporte en cette fête solennelle, avec les bénédictions de l'Église, le témoignage de ses hautes sympathies et de l'intérêt qu'il prend à votre avenir. Le succès dépend de vous. Voulez-vous l'obtenir ? Ayez l'esprit de piété et de persévérance.

Soyez pieux ! Je n'ai pas l'intention de commencer un sermon pour finir ce discours. D'autres que moi sont chargés de vous diriger dans les voies du Seigneur, mais quand je vois des artistes dont les noms sont restés célèbres dans les fastes de l'art, comme le frère Hugo, Fra Angelico et tant d'autres, prouver par leur vie et par leurs propres déclarations, que tout ce qu'ils furent ils le durent à leur profonde et sincère piété, je ne puis m'empêcher de vous citer leur exemple et de vous inviter à le suivre. Oui, soyez pieux, allez demander vos inspirations au pied du tabernacle, là est la source de tout ce qui est vrai, de tout ce qui est bien, de tout ce qui est beau. Apprenez à connaître Dieu ; connaître Dieu c'est tout connaître. Apprenez à l'aimer, aimer Dieu c'est aimer tout ce qui est noble, tout ce qui est grand. Apprenez à contempler ses perfections infinies, elles sont l'idéal des perfections que vous devez chercher à réaliser dans vos œuvres.

Soyez persévérants ! La persévérance seule mérite la couronne. Ne regardez jamais en arrière. En avant, encore en avant, toujours en avant ! telle soit votre devise. Que les obstacles ne vous arrêtent pas, renversez-les, tout obstacle donne à celui qui l'a vaincu une force nouvelle. Marchez, vous dirai-je avec l'Église, comme les fils de la lumière ! Ne vous laissez pas effrayer par les ténèbres que l'on tâchera de faire autour de vous, ne vous laissez pas enivrer par les éloges, ni décourager par les critiques. Faire son devoir, aller droit son chemin, c'est toute l'économie de la vie chrétienne.

Fidèles à cette ligne de conduite, vous aurez la joie, la consolation et l'honneur de servir à la fois l'Église et la Patrie. L'Église en conduisant les âmes au ciel par le chemin du beau ; la Patrie en restaurant l'ancienne gloire artistique de votre cité. Du milieu de vous s'élèveront des architectes et des sculpteurs comme ceux de votre cathédrale, des peintres comme Roger de la Pasture et l'on verra, comme autrefois, l'art chrétien fleurir à l'ombre de *Notre-Dame avec ses cinq clochers*.

# Correspondance.

MONSIEUR le Comte de Marsy veut bien nous adresser la note suivante sur le Reliquaire de la *Sainte-Épine de Tournemire :*

Guidé par une lettre écrite il y a près de deux siècles par le bénédictin auvergnat Dom Berras, M. le comte Riant, membre de l'Institut, a été amené à rechercher une relique de la Sainte Épine, apportée lors de la première croisade par Rigaud de Tournemire.

Cette relique, autrefois enchâssée dans le pied d'une ancienne croix, était l'objet d'un culte particulier et donnait lieu tous les ans à une procession célébrée le vendredi saint à Tournemire, procession à laquelle, en mémoire de la croisade, tous les gentilshommes du pays assistaient encore à la fin du dix-septième siècle, *revêtus de casaques portant des croix-rouges.* Elle existe encore dans l'église paroissiale de Tournemire, mais la croix a disparu et il ne reste plus que son pied d'argent quadrilobé qui renferme entre deux pierres blanchâtres, opales ou quartz taillés, l'épine longue de trois centimètres. Une inscription, mentionnée par D. Berras et qui portait le nom de Giraud de Tournemire a disparu. Disparu aussi malheureusement un manuscrit de plus de trois cents feuillets renfermant le récit de la première croisade, composé en latin par un moine d'Aurillac et qui semble inédit, récit mentionné également dans la lettre de D. Berras à Mabillon. Est-il conservé dans quelque bibliothèque privée, égaré dans un dépôt d'archives, c'est l'espoir que conserve encore le comte Riant, ainsi qu'il l'a exposé dans une note lue récemment à la Société des Antiquaires de France et qui nous fournit les renseignements qui précèdent.

Comte DE MARSY.

NOUS recevons de Mgr X. Barbier de Montault ces quelques mots au sujet de l'article donné par M. G. Callier, dans notre 2e livraison de cette année, sur la *Couverture d'évangéliaire de Gannat :*

Je ne puis laisser sans rectification une assertion que je trouve à la page 181 de la 2e livraison de la *Revue.* La voici : « Elle (la Synagogue) rencontre la Nouvelle Loi qui s'approche tenant le livre du Nouveau Testament. » Il y a là une erreur manifeste et, si je la relève, c'est moins à cause des savants qui ont dû s'en apercevoir immédiatement que pour prémunir les novices en iconographie.

L'Église, près de la croix, sur l'ivoire de Gannat, fait pendant à la Synagogue : les deux Testaments sont donc suffisamment figurés. Pourquoi reviendrait-on sur la *Loi Nouvelle*, personnifiée déjà dans l'Église et pourquoi la Synagogue semblerait-elle faire des avances à celle-ci ?

Le pendant ordinaire de la Vierge est l'apôtre saint Jean. Or les caractéristiques du disciple bien-aimé sont ici fidèlement observées.

Il a le nimbe, comme le CHRIST et sa Mère.

Il porte le costume traditionnel des apôtres, ce double vêtement qui se compose d'une tunique et d'un manteau.

Sa droite levée fait un geste de douleur qui lui est habituel.

Sa gauche presse son évangile, qui ne le quitte jamais. (Surtout ses pieds sont nus, signe certain de l'apostolat.) Enfin, il n'est pas jusqu'à sa figure virile et *très probablement barbue*, suivant l'usage italien des hautes époques continué encore à Monza en plein treizième siècle, qui accuse, non une femme, comme le sont l'Église et la Synagogue, ou les deux Lois ancienne et nouvelle, mais un homme, de plus petite stature que les figures symboliques qu'il accompagne.

Toute hésitation sur le nom de ce quatrième personnage, non mystique, mais historique, doit donc cesser après ces explications motivées sur l'iconographie propre du moyen âge.

Le même article a donné occasion à M. O. Raguenet de Saint-Albin de nous adresser la note suivante, sur *La présence du soleil et de la lune dans les représentations du Calvaire:*

Les plus anciens monuments de peinture et de sculpture qui représentent la scène du Calvaire contiennent presque toujours les images de la lune et du soleil (1). Ces deux astres dominent à droite et à gauche les bras de la croix. M. G. Callier, inspecteur de la Société française d'Archéologie, en fait connaître un exemple fort ancien dans le savant article qu'il a écrit dernièrement pour la *Revue de l'Art chrétien* (t. XXXIII, pp. 180 à 185.) La couverture d'évangéliaire en ivoire sculpté, conservée à l'église Sainte-Croix de Gannat (Allier), date en effet de la seconde moitié du huitième siècle, comme le prouve l'examen du judicieux archéologue. L'excellente phototypie qui est jointe au texte du mémoire donne d'ailleurs une idée assez complète de cette précieuse relique de l'art carolingien.

Cependant M. Callier nous permettrait-il d'émettre bien timidement un doute sur le sens symbolique qu'il attribue aux figures placées au-dessus du Sauveur crucifié ? A droite il voit le buste

1. Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, au mot *Soleil.*

couronné du soleil, à gauche le buste de la lune, croissant en tête et torche (ou flambeau) en main.

« La torche (ou flambeau), dit-il, n'est pas ici déplacée dans la main de la lune personnifiée ; elle a un sens mystique qui se saisit aisément et, d'ailleurs, est conforme à divers textes. Au moment de la mort de Notre-Seigneur, la terre se couvrit de ténèbres ; or la lune étant l'astre qui éclaire la nuit, symbolise l'Église que les ténèbres ne peuvent envahir et qui, de même que cet astre, ne peut périr qu'avec le monde. Cette idée est doublement exprimée ici, puisque deux attributs : le croissant et le flambeau caractérisent la lune au sujet de laquelle saint Augustin dit : *Luna quam congruenter significat Ecclesiam, memini me promisisse consideraturum..... Luna in allegoria significat Ecclesiam, quod ex parte spirituali lucet Ecclesia..... Ergo... luna intelligitur Ecclesia, quod suum lumen non habeat, sed ab unigenito Dei filio, qui multis locis in sanctis Scripturis allegoria sol appellatus est, illustratur.* (Ps. x.) Ce texte explique également pourquoi le soleil est toujours, sur les monuments de ce genre, placé en face de la lune. »

Nous ne pouvons reconnaître, comme M. Callier, le Sauveur et son Église dans ces deux personnifications du soleil et de la lune. Il ne paraît pas vraisemblable que les artistes chrétiens qui ont représenté la scène du crucifiement, aient cherché à exprimer deux fois, dans un seul tableau, mais sous des apparences différentes, une même idée symbolique. Tel serait pourtant le double emploi que la plupart d'entre eux auraient fait, si, dans leur propre pensée, la lune avait dû représenter l'Eglise. Celle-ci est, en effet, bien clairement figurée dans une foule de monuments de ce genre et dans celui de Gannat en particulier, par la femme qui recueille dans un vase ou calice le sang et l'eau sortis du côté droit du Rédempteur. M. Callier, avec tous les autres archéologues, n'hésite pas à identifier de la sorte ce dernier sujet. Comment donc suppose-t-il que la lune puisse rappeler le même personnage symbolique déjà si nettement mis en action ? La personne de l'Église est une abstraction trop éminemment élevée, trop universellement prépondérante pour que l'art chrétien la dédouble ainsi sur une seule page de son livre d'or. Vulgariser par la répétition une idée si haute ce serait en quelque sorte la profaner.

Quant au soleil, pourquoi serait-il un *équivalent emblématique* du Sauveur lui-même, alors que le divin Crucifié est représenté dans cette scène de la Rédemption avec tout le pieux *réalisme* qui lui convient ?

D'ailleurs, M. Callier n'a-t-il pas remarqué que sur l'ivoire de Gannat le soleil tenait lui aussi un flambeau ? détail pourtant bien significatif, car la flamme de ce flambeau est rendue beaucoup plus nettement que celle du flambeau de la lune. La lumière présentée par la lune est lourde, épaisse et simplement dessinée par un contour extérieur. Le soleil, au contraire, porte une torche dont l'éclat est très nettement indiqué par trois traits longitudinaux ou langues de feu(1). Nul doute que nous ne nous trouvions ici en présence de cette pensée mystique, si bien expliquée par M. le chanoine Martigny dans les lignes suivantes :

«On croit vulgairement que les images du soleil et de la lune sont placées sur les crucifix pour rappeler l'obscurité simultanée dont ces deux astres furent atteints au moment de la mort du Rédempteur. Mais nous regardons comme plus probable qu'on a eu l'intention d'exprimer ainsi les deux natures de JÉSUS-CHRIST, la divinité par le soleil qui brille de sa propre lumière, l'humanité par la lune, corps opaque qui, ne brillant que d'une lumière réfléchie, est sujet à diverses phases d'éclat et d'obscurcissement, tout comme la nature humaine qui unie dans la personne du CHRIST à la nature divine, participait à la splendeur de celle-ci, sans être cependant affranchie des défectuosités qui lui sont propres, en tant que nature finie ou bornée: «*Luna,*» dit saint Grégoire le Grand (*Homil. II in Evang.*), « *in sacro eloquio* « *pro defectu carnis ponitur ; quia dum menstruis* « *momentis decrescit, defectum nostræ mortalitatis* « *designat.* »

« L'interprétation ici proposée puise une grande force dans cette circonstance, que les deux astres ne paraissent nullement voilés sur les crucifix, et que quelques-uns même, comme par exemple la fresque du cimetière de Saint-Jules, les montrent dans tout leur éclat, dirigeant leurs rayons sur la croix. On en peut dire autant de ceux où le soleil et la lune sont représentés sous figure humaine, avec des flambeaux à la main. Mais ce qui nous paraît plus décisif encore, c'est que ce n'est pas seulement dans la scène du crucifiement que les monuments chrétiens montrent Notre-Seigneur accosté du soleil et de la lune, mais dans d'autres circonstances encore, par exemple dans le sujet de la résurrection de Lazare ; c'est ce que nous montrent notamment les peintures d'une intéressante catacombe de Milan, découverte en 1845. Enfin l'adjonction à ces emblèmes des sigles A et Ω, qui est assez commune dans les diverses représentations du crucifiement, achève à nos yeux la démonstration (2). »

L'auteur du *Dictionnaire des antiquités chrétiennes* a parlé. Inclinons-nous devant le témoignage de l'un des maîtres de la science et ne disons pas un mot de plus à propos des bustes du

1. Ces détails nous ont été très obligeamment donnés par M. Bonneton, président du tribunal civil de Gannat. M. Bonneton est auteur d'un travail intitulé : *Études sur les manuscrits du Xe au XIe siècle ; notice archéologique sur le livre des évangiles de l'église Sainte-Croix de Gannat*, Moulins, 1868.

2. Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 2e édition, au mot *Crucifiement*.

soleil et de la lune qui ornent l'évangéliaire de Gannat.

Le symbolisme contenu dans les images du soleil et de la lune n'est pourtant pas absolument exclusif du souvenir de l'obscurcissement de ces deux astres au moment de la mort du Rédempteur. La croyance vulgaire dont parle M. le chanoine Martigny, a certaines raisons d'être, croyons-nous, car elle a dû guider le ciseau et le pinceau des artistes du moyen âge avancé. Lorsque le symbolisme des premiers siècles chrétiens commença à s'affaiblir et à devenir lettre morte pour le peuple, la présence du soleil et de la lune dans la scène du Calvaire ne fut plus considérée que comme un souvenir du bouleversement opéré dans la nature entière pendant l'agonie de Notre-Seigneur.

Les ténèbres, nous disent les trois premiers évangélistes, régnèrent sur toute la terre, depuis la sixième jusqu'à la neuvième heure du jour. Plus précis encore que saint Matthieu et que saint Marc, saint Luc ajoute : *et obscuratus est sol* (c. XXIII, 45). Le soleil fut obscurci, autrement dit il y eut éclipse de cet astre. Or le soleil est le signe le plus expressif du jour, tandis que la lune est regardée comme l'emblème de la nuit. Le peuple vit donc dans le phénomène qui accompagna la mort de Notre-Seigneur le triomphe de la nuit sur le jour et il traduisit sa pensée en se figurant la lune victorieuse du soleil après une terrible bataille. Du domaine de l'imagination cette lutte de géants passa dans le corps de la poésie.

« Vous verrez la lune et le soleil se combattre ensemble » (1) dit un chant populaire, publié dernièrement par M. Marius Sepet. Il est donc bien possible, comme l'insinue M. Léon Dumuys, conservateur-adjoint au Musée historique d'Orléans, que les peintres et les sculpteurs aient à leur tour représenté les deux astres armés, s'élançant l'un contre l'autre et en venant aux mains (2).

D'autre part, il est arrivé que l'obscurcissement de l'univers décrit par les livres saints a été regardé par les poètes et par les artistes comme une défaite également humiliante pour les deux astres les plus lumineux qui ont mission d'éclairer notre globe.

« Vous n'en verraï le soulai éclipsé et la louno perdoudo (3) » a dit le trouvère. Et le sculpteur traduisant ce vers dans l'ivoire, a personnifié le soleil et la lune en Phébus et Diane qui, montés sur leurs chars, s'élancent l'un vers l'autre en pleurant l'affront qui leur est commun (4). Ou bien il a exprimé l'affaissement et la défaillance des deux flambeaux du monde en les montrant soutenus par les anges eux-mêmes au-dessus des bras de la croix (1).

Mais nous laissons à de plus habiles le soin d'expliquer ces scènes bizarres et fantaisistes qui renferment des idées si recherchées sur le rôle du soleil et de la lune au milieu du cataclysme de la nature. En dépit des allégories qu'elles renferment, toutes ces représentations ne sont plus que le produit d'un réalisme mitigé. Au fond c'est en leur qualité d'astres que le soleil et la lune interviennent sous des apparences emblématiques. Le moyen âge renonçait ainsi aux traditions du symbolisme pur qui, au sortir des catacombes, avait régné si longtemps encore dans les productions de l'art chrétien.

O. RAGUENET DE SAINT-ALBIN.

1. *Cantique sur la Mort et la Passion de Notre-Seigneur* JÉSUS-CHRIST. Bibl. de l'École des chartes, 1870, p. 563.

2. *Le chant de la Passion dans la Sologne orléanaise*, publié par M. Léon Dumuys, p. 13, note 1. (Extrait des *Mémoires de la Société d'agriculture, sciences et arts d'Orléans*, année 1881.)

3. Passion chantée depuis un temps immémorial par les paysans de Pierre-Buffière (Limousin), publiée par M. Dumuys dans l'ouvrage déjà cité.

4. Reliure à la Bibliothèque nationale, côtée n° 272 et citée par M. Dumuys.

1. Reliure des *Évangiles de Messe* du temps de saint Louis provenant de la Sainte-Chapelle et conservée à la Bibliothèque nationale. Citation de M. Dumuys dans l'ouvrage déjà signalé.

MONSIEUR le chanoine Poulbrière écrit à Mgr X. Barbier de Montault la lettre suivante :

Servières, le 22 mai 1883.

« MONSEIGNEUR,

« Le très savant article que vous venez de nous donner sur le *symbolisme du bélier dans les crosses d'ivoire* m'engage à prendre la plume pour une petite indication. Ce sera celle d'un monument.

« Vous dites à la page 171 :

« J'ai remarqué, à la base du chandelier pascal « de l'église de Saint-Pancrace, à Rome, un bélier « ailé, servant de support à l'élégante colonne « sur laquelle est fixé le cierge pascal. Or, à cette « place, l'on mettait d'ordinaire, au moyen âge, « un lion couché dont j'ai expliqué précédemment « la signification. Le bélier symbolise donc éga- « lement le CHRIST ressuscité, et tel est le sens que « j'attacherai à ses deux ailes, emblème du vol « qu'il fait vers les cieux en sortant victorieux du « tombeau. »

« Je choisis ces lignes dans votre œuvre de préférence à d'autres, parce que le petit monument rappelé dans ma mémoire par votre travail est, lui aussi, un bélier *support*, mais sans ailes et porteur d'une croix.

« On le voit en la paroisse de Peyrelevade, canton de Sornac, diocèse de Tulle, sur le bord d'un chemin. C'est tout simplement une croix rustique, une croix de pierre, où le corps assez massif d'un bélier accroupi sert de piédestal au signe du salut. Je ne saurais, pour le moment, ni vous en donner le dessin, que je n'ai pas, ni vous en préciser la date, qui me serait un problème, ni vous en fournir l'entière description, qui m'échapperait à vingt lieues de distance et dix ans de souvenir ; mais je puis garantir l'existence de l'œuvre, et certes, si cette œuvre n'est pas une

œuvre d'art, c'est bien un des curieux monuments de l'iconographie. On n'y trouvera pas tout le symbolisme développé dans le bélier des crosses ; il faudra s'y restreindre à la personnification sacrée de J.-C ; mais n'est-ce pas déjà chose suffisamment intéressante que de voir ainsi sur le bord d'un chemin, présentée à la confiance, à l'hommage, aux prières des foules, cette « Victime effective » du grand sacrifice, portant sur son dos reposé et le bois sanglant de son immolation et l'étendard glorieux de sa victoire ?

« Si vous croyez un tel socle de nature à tenter, non peut-être M. Caillat, qui pourrait cependant le transporter de la pierre au métal, du moins ceux de nos amis qui voudraient dresser sur le mur de leurs enclos la « croix théologique», je serai tout heureux de l'avoir porté à votre connaissance. Après tout, Monseigneur, pas de moment mieux choisi, ce me semble, pour l'exaltation et commémorative et prophétique du signe de la foi que celui où des mains sacrilèges l'enlèvent en même temps du prétoire, de l'école, de la mairie, de la place publique et du bord de nos voies. Nous avons, nous catholiques, devant des faits pareils, le devoir de *faire parler les pierres elles-mêmes*, pour dire à ces iconoclastes : Renversez tant qu'il vous plaira, mais sachez-le bien, vous aurez beau faire et beau dire : Il a vaincu et Il vaincra toujours : *Erexit cornu salutis nobis — Est aries* ... PROPTER PRINCIPATUM !

« Je désire, au cas où vous offririez cette page à la *Revue de l'Art chrétien*, mettre à profit l'occasion pour une rectification d'un autre intérêt, dans une autre matière.

« Il y a vingt-un ans — c'est bien vieux, mais j'arrive à un ouvrage de date plus récente — M. Corblet, détachant quelques lignes de *l'Histoire du tulle et des dentelles*, de M. Fergusson, écrivait cette phrase : « Selon quelques auteurs, le tulle « aurait emprunté son nom à la ville de Tulle; « mais c'est à tort, puisqu'*on n'en a jamais fabriqué « dans cette ville* (1). » Suivaient diverses hypothèses sur l'origine du mot. Je ne les suivrai pas, mais je tiens à établir, pour les lecteurs de la *Revue*, l'existence d'un atelier de dentelles, autrefois, dans notre chef-lieu.

« C'est M. René Fage, jeune avocat tulliste exerçant à Limoges, qui, par son mémoire intitulé le *Point de Tulle*, a réveillé, l'année dernière, le souvenir de cette ancienne industrie. Il démontre péremptoirement qu'elle existait au siècle du tulliste Baluze (le XVII^e^), et que cet illustre limousin, ainsi que l'abbé Boyer, son compatriote, fit beaucoup pour lui donner de la vogue à Paris. Une preuve sans plus. Boyer écrivait en 1698 : « On demande beaucoup ici des ouvrages de nos « filles de Tulle pour des coiffures, et si vous en « pouviez avoir, on tâcheroit de les faire débiter, « pourvu que les prix ne soient pas excessifs ; il « faudrait bien recommander de faire les fleurs fort « petites, afin que les fonds paraissent plus clairs « parce que cela sied mieux au visage. »

« Pour le siècle suivant, le calendrier limousin de 1771 et l'annuaire tulliste de 1772 constatent à Tulle l'industrie de la dentelle, et surtout du « réseau ou filet connu sous le nom de *Point de Tulle* ». « Il y avait autrefois plusieurs manufactures qui sont réduites à une seule, » dit le dernier de ces ouvrages. On n'en possède plus malheureusement quelques années plus tard, et c'est le regret qu'exprime en 1821 l'auteur du *Dictionnaire patois* de Tulle, l'abbé Béronie. Le préfet de la Corrèze, en des lignes que j'ai communiquées après publication à M. René Fage, revient sur ce regret quatre ans avant la fin de la Restauration, et voici les termes de son Rapport au Conseil général, dernier document peut-être à invoquer sur la matière (1826) :

« Une autre industrie (que celle des armes) fut « jadis indigène à Tulle ; elle en prit le nom : le « point *de Tulle* est encore distingué entre les « diverses sortes de dentelles. Je vous peignis, l'an- « née dernière, mon regret de n'apercevoir plus « vestige de ces délicats et précieux tissus ; je « vous exprimai en même temps mon dessein de « les recréer. Ce dessein a été suivi : peu s'en « est fallu que l'année qui le vit éclore en vît « l'accomplissement. Déjà des ouvrières, que « j'aurais données pour maîtresses aux jeunes « filles de l'hospice, étaient engagées à Caen ; les « conventions étaient stipulées, les passeports « signés, le jour du départ fixé. Des raisons do- « mestiques vinrent inopinément arrêter l'une, « et son exemple empêcha le départ de l'autre. « Cet incident n'attiédira pas mon zèle et n'em- « pêchera point, espérons-le, l'heureuse issue de « nouvelles tentatives. »

« Mais les tentatives échouèrent, si même on les renouvela, et, au lieu de rester la sœur d'Alençon, de Valenciennes, du Puy, Tulle alla rejoindre dans sa déchéance la ville d'Aurillac ; d'Aurillac qui reçut aussi de Colbert une manufacture de dentelles en 1666; qui eut, elle aussi, son *Point d'Aurillac*, ses produits estimés, et qui vit tout s'éteindre dans la Révolution. (Voir le *Guide* du Cantal, de M. Henri Durif, p. 164.)

« Ne m'en veuillez pas, cher et vénéré seigneur, de cette revendication d'une gloire locale : pour ne pas trop vous retenir, je l'ai faite brièvement, comme je l'avais entreprise occasionnellement. Il ne me reste plus qu'à vous remercier de votre bienveillance et à me dire

de Votre Seigneurie
Le très humble et toujours dévoué serviteur
J.-B. POULBRIÈRE
Chan. hon. et historiogr. diocésain
de Tulle.

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. VI, p. 112.

# L'oeuvre de Raphael au point de vue chrétien.

*Lettre au Comte de Grimoüard de Saint-Laurent.*

I

MONSIEUR Rio, qui fut notre maître, a dit : « On comprend que la perfection des œuvres du génie.... dut être en raison composée de ses progrès techniques et de sa fidélité à sa vocation transcendentale. » (Introduction à l'*Art chrétien.*)

Cette définition était émise à propos de l'art grec. Elle s'appliquera à l'art de tous les peuples, plus particulièrement encore à l'art des peuples chrétiens. Sous cette forme quelque peu germanique, M. Rio nous a laissé le vrai *criterium* pour porter, sur les œuvres d'art, le jugement suprême, autant qu'il est permis à la faiblesse humaine d'y atteindre.

Lorsque les mots : *perfection des œuvres du génie* sont prononcés, deux noms viennent immédiatement à la pensée : Phidias et Raphaël. Immédiatement aussi l'on se demande si ces deux maîtres ont atteint l'idéal dont M. Rio posait si bien les conditions.

II

JE ne m'étendrai pas sur l'œuvre du sculpteur grec, qui a certainement atteint, dans le domaine technique, la vraie perfection. Je rencontre aussi, dans son œuvre, des compositions pleines de pureté et de recueillement, comme le chœur des jeunes filles dans la procession des Panathénées, dont le musée du Louvre possède un inappréciable fragment ; mais au lieu de reconnaître ou de contester que Phidias ait atteint jusqu'aux dernières limites le but *transcendental* de l'art, et sans prononcer un jugement péremptoire qui aurait besoin d'être longuement motivé, je prendrai seulement, cher confrère, la liberté de vous rappeler un doute général qui a été exprimé par le plus illustre des poètes contemporains de Phidias.

Un jour que Cynégire et Amynias pressaient leur frère de composer un nouveau péan: « Non, leur répondit Eschyle, l'hymne de Tynnichus est excellent. Je craindrais qu'il n'en fût du mien comme des nouvelles statues comparées aux anciennes. Celles-ci, avec toute leur simplicité, sont tenues pour divines ; les nouvelles, travaillées avec tant de soin, sont admirées, il est vrai ; mais il y en a bien peu qui produisent l'impression de la Divinité. »

J'indique ici la suggestion que Phidias chrétien fût devenu un artiste encore supérieur à ce que le paganisme en a fait. J'y reviendrai quelque jour.

III

COMME nous avons à parler plus longuement de l'Art chrétien, il y a lieu de préciser d'abord d'une manière concrète quel est cet objectif transcendental, exigé par M. Rio. Nul n'en trouvera une définition comparable à celle qui a été formulée par saint Augustin, a propos de l'éloquence :

« Quoi que vous racontiez, dit-il, racontez de telle sorte que l'auditeur en entendant croie, en croyant espère, en espérant aime. »

Citant dernièrement ces paroles, l'un de nos confrères (1) les appliquait avec raison aux arts plastiques.

La vocation transcendentale de l'Art chrétien est donc d'inspirer la foi, l'espérance et la charité ; mais par quel moyen ? La réponse est facile, Dieu étant la source des trois vertus théologales.

Cette vérité avait déjà été formulée, pour l'art païen, quand Eschyle demandait aux statues de produire l'impression de la divinité. Elle a été si souvent exprimée depuis par les artistes chrétiens comprenant la vraie vocation, que je me bornerai à une seule citation ; je la choisis parce qu'elle est des moins connues : « La peinture, dit l'espagnol Francisco Pacheco, est une théologie symbolique ayant pour but de nous procurer, par des images sensibles, l'intuition des personnages surnaturels et des mystères sacrés (2). »

Nous voilà armés pour aborder le colosse d'Urbin, en lui demandant s'il a été un peintre chrétien, à quels moments et surtout dans quelle mesure.

IV

LA question de savoir si Raphaël est un peintre chrétien a passionné ; elle passionne encore. A bien voir les choses, le sentiment de chacun en cette question est le *criterium* de ses idées sur l'art et sur bien autre chose. Ce ne serait peut-être pas une témérité de formuler l'idée ainsi : « Dis-moi ce que tu penses de Raphaël et je te dirai qui tu es. »

Une telle étude, par elle-même, exige qu'on s'entoure de toute lumière, en rappelant ce qui a été dit par d'autres. Aussi vous présenterai-je beaucoup de citations. Dans ces citations, je me plairai à faire appel aux historiens et critiques qui ne recherchent l'idéal religieux qu'au point de vue de l'art (on pourrait dire aux auteurs profanes). Non seulement on y rencontre des appréciations justes et fines, mais, en principe, il est

1. Le R. P. Germer Durand, dans la *Croix*.
2. Cité par M. Victor Fournel, dans le *Monde* du 23 avril 1882.

indispensable de prêter une oreille attentive et bienveillante à ce qui se dit autour de nous avec connaissance de cause et sincérité sur les sujets qui nous tiennent le plus à l'âme. Du reste, en reproduisant ces nombreuses citations, je ne m'en approprie aucune : j'expose l'état des opinions.

Notre étude exige aussi que nous procédions avec méthode, car si la méthode n'est pas par elle-même la vérité, elle est une des voies qui y conduisent. Je procéderai en recommandant 1° la sévérité — 2° la spécification — 3° la mesure — le tout pour arriver, sinon à trancher la question, du moins à indiquer de quelle manière il me paraît qu'elle doit être posée : c'est le seul objectif du travail que je vous soumets aujourd'hui.

V

Je crois utile de nous prévenir d'abord contre l'indulgence, parce que j'ai remarqué une grande rigidité sous ce rapport chez les critiques qui ne se sont pas, comme nous, voués spécialement à l'Art chrétien. Il ne faut pas nous montrer moins exigeants. Je citerai, comme exemple de cette sévérité salutaire, une profession de foi de M. Charles Clément :

« Je comprends, dit-il, qu'une œuvre parfaite, quelle qu'en soit d'ailleurs la portée, élève l'âme et que, en lui montrant une image harmonieuse et, jusqu'à un certain point, complète, elle la prédispose à concevoir le surnaturel, l'absolu ; mais je ne puis admettre que, par cela seul, cette œuvre ait un caractère religieux (1). » Aussi le même auteur sera-t-il bien sévère, sous ce rapport, pour Léonard de Vinci : « L'auteur de la *Cène* n'est ni liturgique, ni chrétien, ni religieux à aucun degré. La pensée religieuse ne se montre nulle part dans ses œuvres d'art (2). »

Nous verrons plus tard comment le même critique apprécie Raphaël en tant que peintre chrétien. (pp. 265 et 267.)

Il est inutile d'ajouter que la perfection du caractère chrétien peut ne pas coïncider avec la perfection technique, ainsi que l'exprime, du reste, un passage cité dans une lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, où il est dit que, « dans la *Dispute du Saint Sacrement*, l'art chrétien a atteint une perfection délicate et pleine de charme que Raphaël, par la suite, avec tout ce qu'il a acquis d'habileté dans le maniement du pinceau, n'a jamais dépassée. » — Vous ajoutez que, s'il avait été tenté d'appliquer à ce tableau quelques-unes des qualités qu'il a acquises plus tard, Raphaël « en eût altéré l'un des plus beaux caractères. »

VI

En second lieu, on n'a pas dit assez quand on a prononcé le jugement, que Raphaël est ou n'est pas un peintre chrétien. Pour imprimer à l'une ou à l'autre de ces assertions, une valeur probante, il faut spécifier dans quelles œuvres il l'a ou ne l'a pas été. Si tous sont d'accord pour reconnaître que, dans certains sujets religieux, Raphaël n'a pas été chrétien ou ne l'a pas été suffisamment, les jugements sont très discordants pour l'application à chacune des œuvres. Nous trouvons, par exemple, dans la bouche d'un Raphaéliste déterminé, notre maître Rio, des appréciations auxquelles il s'est quelquefois rencontré des contradicteurs parmi nous.

Il n'y a même pas une seule œuvre de Raphaël sur laquelle il ne se soit produit les divergences d'appréciation les plus tranchées au point de vue du caractère religieux. Ce caractère, vous le reconnaissez, Monsieur le Comte et cher confrère, à la *Dispute du Saint Sacrement ;* M. Cartier le lui conteste ; à son sens, le sujet a mal inspiré l'artiste : on prendrait la Vierge pour une sibylle etc. En général, ce critique nie que le peintre d'Urbin ait cherché à exprimer le beau surnaturel. Écoutons maintenant M. Vitet : « C'est l'esprit encore tout plein de ses convictions florentines qu'il entreprit et conduisit à fin ce grand drame théologique, ce magnifique dialogue entre le ciel et la terre, qu'on appelle *la Dispute du Saint Sacrement.* Jamais les traditions ombriennes ne s'étaient montrées au monde sous un plus splendide aspect ; c'est le comble de l'art ; la vie intérieure, la vie de l'âme, coulant à pleins bords d'un bout à l'autre du tableau, sans troubler le calme et la simplicité d'une composition majestueusement symétrique. » (p. 51 : *Etudes sur l'histoire de l'art*, 3e partie.)

En parlant des ouvrages que l'Urbinate a exécutés à Florence, M. Rio dit que « la piété proprement dite y entrait pour peu de chose.... Que la *Vierge à l'œillet*, la *Vierge au linge* du musée du Louvre, la Vierge du palais Nicolini et celle du palais Colonna peuvent légitimement être soupçonnées de n'avoir jamais été traitées comme des images de dévotion. » (IV, p. 397). Parlant de la *Belle Jardinière :* « C'est, dit-il, une ravissante scène de famille ou plutôt une idylle qui remue délicieusement l'âme ; mais il y a dans cette grâce caressante et dans cette tendresse expansive, une dissonance qui ne peut être supprimée que par l'oubli du mystère douloureux dont la croix du petit saint Jean est l'emblème. » (p. 400.) Au jugement de Rio, « la madone dite la *perle* et celle *à la rose* ne remplissent pas les conditions d'une image de dévotion. » (p. 447.) Quant à la *Visitation*, « j'avouerai, dit l'auteur de l'*Art chrétien*, qu'il y a quelque chose, dans son ensemble, qui ne permet pas au spectateur d'éprouver, en le contemplant, une impression analogue à celle que produirait sur lui la lecture du récit évangélique. » (p. 447.) C'est pourtant là l'objectif.

M. R. Ménard, en parlant même des vierges de la première manière, dit : « Rien n'a troublé la sérénité de leurs regards limpides. Rien ne fait deviner le

1. P. 212, édition de 1861 : *Michel Ange, Léonard de Vinci, Raphaël.*
2. Ibid.

pressentiment de l'avenir réservé à l'Enfant-Dieu. »

Sur la *Vierge au Voile*, M. Cartier partage l'opinion de M. Rio : « A-t-il jamais fait prier, dit-il ? Cette mère, éblouissante de beauté, est-elle bien la mère de Dieu? Et cet enfant qui dort, est-il l'Agneau qui s'offre pour le salut du monde ? Son sommeil n'a rien de divin..... Ce qu'il y a de plus religieux dans ce tableau, c'est l'adoration naïve et la petite croix de saint Jean. » — De même pour la *Belle Jardinière*, » dont le nom populaire indique une séduction qui entraîne l'artiste dans la voie sensuelle de la Renaissance. »

Il n'y a plus accord sur la *Madone de saint Sixte*, ou de Dresde. « Non seulement, dit M. Rio, le sentiment surnaturel absorbe, pour ainsi dire, tous les attributs d'humanité dans la vierge et l'enfant ; mais il y a, dans tout l'ensemble, quelque chose qui fait l'effet d'une vision céleste. » D'après M. Cartier, la vierge a un caractère très profane. Le peintre n'a pas transfiguré son scandaleux modèle. L'enfant paraît mutin etc.

L'appréciation de M. Vitet est bien différente, quoique, d'une manière générale, il ne soit pas indulgent à l'endroit de ce qu'il appelle spirituellement « le passage de Raphaël aux *Philistins* ». Pour l'éminent critique, « la plus belle phase de sa vie sera toujours le temps écoulé à Florence et les premiers moments passés à Rome, parce qu'au milieu de séductions déjà bien entraînantes et malgré les tendances si variées de son esprit, il fut, durant cette période, résolument fidèle à sa règle et à son but ; parce que, après avoir apprécié la méthode de ses émules, il persista volontairement dans la sienne, obéissant à sa vocation plutôt qu'à la mode et s'obstinant à faire ce que Dieu avait voulu qu'il fît mieux qu'aucun homme en ce monde. » (p. 53.) Parlant des six dernières années de la vie de Raphaël, pendant lesquelles il avait abandonné les traditions ombriennes: « Ce fut encore, dit M. Vitet, un admirable spectacle ; mais un progrès, quoiqu'en puissent dire certains esprits, nous avons peine à l'admettre. » (p. 52 : *Etude sur l'histoire de l'art*, 3e partie. )

Malgré ces réserves, qui ont bien leur valeur sous cette plume, M. Vitet ajoute que, pendant les six dernières années de Raphaël, « il lui est arrivé quelquefois de se replacer, pour un moment, à son ancien point de vue, de traiter des sujets purement mystiques dans des conditions de simplicité naïve et symétrique qu'eût acceptées un fidèle Ombrien, et il l'a fait avec une supériorité dont son jeune âge ne nous montre pas d'exemple. C'est ainsi qu'il a créé la *Vision d'Ezéchiel ;* c'est ainsi qu'a pris naissance cette *Vierge de Dresde*, le plus sublime tableau qui soit peut-être au monde, la plus claire révélation de l'infini que les arts aient produite sur la terre. » (p. 54, *ibid.*)

Pour M. Charles Clément également, la vierge de Dresde n'a plus rien de terrestre. (p. 308.) M. René Ménard déclare que cette vierge de saint Sixte est « la Reine du ciel qui tient dans ses bras l'enfant divin ».

Le comte de Montalembert voit, dans la *Sainte Cécile*, « la dégradation précoce du génie ». Au contraire, pour M. Clément, « jamais l'extase n'a été représentée avec tant de force : sainte Cécile n'est presque plus sur la terre. » (p. 299.)

Rio admire la *Vierge à la Chaise*, tandis que Joseph de Maistre n'y voit nullement « le divin idéal » ou « l'idéal divin ».

Le *Spasimo de Sicilia* remplit l'âme de M. Rio « de la plus douce émotion. » (IV-446). Voici ce que dit dans le même sens, M. Charles Clément : « La figure du CHRIST est l'une des plus parfaites et des plus émouvantes que l'art ait produites... Le CHRIST succombe; mais sa détresse est sans abaissement : c'est celle d'un Dieu. » (page 305).

Pour M. Cartier, l'impression est bien différente : « Dans le *Portement de Croix* de Sicile, le CHRIST est moins réussi que les soldats qui le conduisent. »

Les contradictions qu'a suscitées la *Transfiguration* sont encore plus tranchées et bien connues : j'en citerai seulement deux.

« Les deux prophètes et les trois disciples sont admirables, mais bien plus qu'eux encore, le Sauveur dans lequel on croit voir cet éclat de la lumière éternelle, cette essence divine et cet air céleste qui fait la béatitude de ses élus. » (Lanzi, t. II, p. 85.) Écoutons maintenant M. Cartier : « La composition, dit-il, manque de calme et de gravité. Ces trois personnages aériens, avec leurs draperies volantes, ont des mouvements transitoires qu'auraient blâmés les anciens..... Le mouvement du CHRIST ne conviendrait pas même à une Ascension. Cet élan, cet effort n'est pas digne de Notre-Seigneur, qui doit manifester dans la paix sa puissance et sa dignité. Sa tête n'a rien de surnaturel ; c'est la transfiguration d'un beau modèle, dont le type est romain. Il est de beaucoup inférieur au CHRIST de Léonard de Vinci dans la *Cène*. Quant aux apôtres, ils ne sont ni ravis ni renversés ; leur pose est théâtrale et l'unique préoccupation de Raphaël a été de faire de belles figures, parfaitement dessinées et drapées... En résumé, la *Transfiguration* est inférieure à la plupart des compositions de Raphaël. Ce qui l'a recommandée surtout à la postérité, c'est d'avoir été interrompue par la mort. » *(Art chrétien.)* Montalembert ne voit aussi dans la *Transfiguration*, comme dans l'histoire de Psyché, que la foi au paganisme et au matérialisme.

Ces divergences sur tel ou tel tableau sont si décisives, si violentes, qu'on ne parviendra jamais à la conciliation.

Au contraire, sur le jugement d'ensemble, c'est-à-dire sur la question de savoir si Raphaël a été ou n'a pas

été quelque part un peintre chrétien, il y a lieu, à mon avis, de rechercher les causes de la diversité des appréciations pour arriver à une formule sur laquelle on puisse s'entendre. C'est ce que je vais essayer.

VII

VOILA qui m'amène à la troisième recommandation sur laquelle j'appellerai particulièrement votre attention.

Je me fonde ici sur la hiérarchie des sujets, hiérarchie que certaines écoles contesteront toujours, en même temps qu'on l'entend proclamer, même dans le siècle, avec autant de vivacité que d'à propos. « Nous avons la naïveté de croire, dit M. Henri Houssaye dans la *Revue des Deux Mondes*, qu'on peut mettre un sentiment plus élevé dans un CHRIST *au tombeau* que dans un *Bar des Folies-Bergère.* » (p. 33.)

Cette considération mérite de nous arrêter un instant pour servir de base et d'exemple à ce qui va suivre.

La puissance d'un art et, par conséquent, sa valeur, *virtus*, doit se mesurer à la valeur des idées et des sentiments qu'il est capable d'exprimer, et, subjectivement, à la nature comme à la profondeur de l'émotion que nous en pouvons ressentir. Or, il n'y a rien de supérieur au sentiment religieux ; *ergo*, le plus grand artiste sera celui qui nous fera apparaître d'une manière plus parfaite l'idéal religieux. Cela est vrai du paganisme comme du christianisme, de la poésie comme de la peinture ou de la sculpture. Le plus beau passage de Sophocle, à mon goût, est celui où l'esprit divin s'empare du héros à Colone, lorsque Œdipe annonce qu'il va entrer dans le bois sacré.

Voilà qui répond à l'une des conditions posées par Rio : *le but transcendental de l'art ;* mais nous ne devons pas oublier l'autre. Il ne suffit pas à un artiste d'être religieux et de s'élever lui-même dans son âme à la vision du monde supérieur pour qu'il soit, par cela seul, un grand artiste. Pour faire du grand art, il faut avoir reçu une faculté *sui generis*, qui consiste à pouvoir rendre excellemment sur le mode plastique, les conceptions de l'âme. Mais, en supposant un talent égal chez deux artistes, dont l'un aspire à un idéal élevé, tandis que l'autre puise ses inspirations dans un naturalisme plus ou moins raffiné, le premier produira des œuvres qui, même au point de vue abstrait de l'art, seront supérieures aux œuvres du second. Ce principe s'applique aux différentes productions d'un même artiste : quand son esprit se dégage et s'élève sous une inspiration religieuse, il est un plus grand artiste, que lorsqu'il se laisse dominer par un idéal plus bas.

Qu'un peintre sans talent essaye de représenter le jugement dernier et qu'il s'y mette du meilleur cœur : il pourra contribuer, quoique dans une mesure toujours restreinte, à l'édification passagère de quelques fidèles ignorants et peu délicats ; mais assurément fera-t-il un mauvais tableau. Que Fra Angelico nous peigne à son tour le jugement dernier, il arrivera à une hauteur d'art, que personne n'a dépassée, par l'alliance des deux conditions posées, d'après Rio, en tête de cette étude.

Autre exemple : Le temple chrétien, qui doit abriter substantiellement la majesté divine, est quelque chose de supérieur au palais qui logera une majesté terrestre. Cependant Philibert Delorme a élevé pour les rois de France une résidence qui, au point de vue de l'art, est plus belle que l'église de Saint-Augustin ou de Saint-Philippe-du-Roule ; mais la cathédrale de Notre-Dame est quelque chose de plus beau que le palais des Tuileries, bien que les deux monuments soient également réussis.

De même Raphaël est plus grand au Vatican qu'à la Farnésine.

Les mêmes principes s'appliquent au domaine religieux de l'art. Le sentiment chrétien, ou, d'une manière plus générale, le sentiment religieux a aussi ses degrés, non seulement d'intensité et de profondeur, mais d'élévation. Je vais essayer de rendre la pensée plus saisissable en distinguant, entre les différents sujets religieux, une sorte de hiérarchie naturelle. Je préviens, du reste, que je ne considère pas comme préférables à d'autres les divisions que je vais introduire, et qui serviront seulement à démontrer qu'il faut tenir compte des sujets traités pour porter un jugement complet sur le caractère chrétien d'un artiste.

Ici je dois insérer une réserve par précaution.

En plaçant certains sujets dans des catégories inférieures, je n'attache à cette infériorité toute relative aucune idée de blâme. C'est simplement affaire de classification. Ces sujets sont bien dès qu'ils sont dans leur nature. J'ajouterai qu'ils sont nécessaires dans l'ensemble de la représentation religieuse, nécessaires par destination.

Prenons pour exemple une maison chrétienne : vous y avez des endroits consacrés, qui au repos, qui au travail, à tel ou tel travail ; des endroits de méditation, d'autres où doit régner une gaîté décente. L'effet de l'oratoire serait émoussé si la représentation qui y est propre se rencontrait n'importe où, par exemple entre le vaisselier et l'armoire à linge. Là, JÉSUS chez Marthe et Marie sera mieux placé que la *Dispute du Saint Sacrement.* Celle-ci aura sa place dans votre pièce de travail : vous pouvez y mettre aussi, devant vous, saint Georges terrassant le monstre, ou saint Michel le diable, pour vous rappeler de quelle manière il faut combattre le mal : *Vince in bono malum* [1]. Vous auriez, de l'autre côté, sainte Cécile pour vous dire que vous devez prêter l'oreille aux harmonies d'en haut afin d'échapper aux bruits d'en bas : *Quæ*

1. S. Paul aux Romains, XII.

*sursum sunt sapite, non quæ super terram* (1). Et les enfants, il faut bien aller à eux comme y est allé Celui qui est plus haut que nous. Que comprendront-ils, si je suspends au-dessus de leur blanche couche saint Thomas d'Aquin escorté de Platon et d'Aristote pour piétiner l'hérésie? A eux, le petit Joseph, le petit Moyse sauvé des eaux, le petit Samuel présenté au grand-prêtre, la sainte Vierge enfant gravissant, lumineuse et pure, le grand escalier du temple, etc. Voilà le lait, un lait de mère, plus nourrissant que le *Petit Poucet*, et mille fois plus gracieux et attrayant.

J'arrive à la classification.

## VIII

PARMI les sujets religieux, les uns sont surnaturels, les autres ne le sont pas, ou du moins ne le sont que par reflet. Au dernier rang des non-surnaturels, plaçons les scènes patriarcales et anecdotiques, qu'on peut même qualifier de *chrétiennes*, les sujets juifs tirant leur intérêt et leur prestige de la Promesse (2). Comme exemples de ces scènes, voici le retour de Jacob dans la terre de Chanaan, la moisson de Booz : un peintre chrétien donnera à ces scènes le caractère qu'il convient pour ne les pas laisser ressembler à un exposé matérialiste de la vie commune (2).

Au second degré, nous mettons les scènes chevaleresques ; par exemple le combat de saint Georges contre le dragon ou de David contre Goliath.

Toujours en dehors du surnaturel direct et formel, viendra l'idéal ascétique alors qu'il n'y a pas de miracles.

Saint Bruno recevant dans un petit préau une lettre du Pape, voilà un sujet de ce troisième degré, qui est déjà supérieur aux deux autres sans atteindre les subséquents. Lesueur l'a rendu admirablement. De même lorsqu'il a peint saint Bruno se rendant à l'emplacement qui sera la Chartreuse, avec l'évêque de Grenoble, il nous fait sentir tout ce qu'il y a de chrétien dans l'âme de ces deux cavaliers. Un peintre matérialiste, au contraire, nous eût donné la vision de deux entrepreneurs de batisses, comme on en voit tant à Paris.

Les gens qui travaillent à l'arche de Noë ou au temple de Salomon doivent nous représenter autre chose que des ouvriers occupés à une besogne ordinaire sous la direction d'un homme âgé. Raphaël y a réussi.

Vous voyez déjà où j'en veux venir : Un artiste pourra reproduire d'une manière chrétienne les scènes non surnaturelles du premier degré sans atteindre le second ou le troisième, et surtout sans pouvoir arriver à reproduire le sentiment chrétien sur le ton directement surnaturel, dont il reste à parler.

1. S. Paul aux Colossiens, III.

2. J'ai démontré ailleurs que tel est, en effet, l'intérêt transcendant des sujets juifs. (*Le théâtre en France depuis le moyen-âge jusqu'à nos jours*. Paris, V. Palmé.)

3. Je ne crois pas, comme a dit Montalembert (*Mélanges d'art*, pag. 152, Lecoffre 1861) que le genre patriarcal soit *le plus difficile de tous*.

Encore ici, il y a des degrés : j'en reprends la suite, en plaçant au quatrième le surnaturel opérant sur ou opéré par des êtres humains.

Un peintre est chrétien, si saint François soutenant l'église, ne ressemble pas au propriétaire effrayé d'un tremblement ou à un Hercule du nord. — Sous un pinceau matérialiste, saint Dominique ressuscitant le jeune Napoléon, ne différera que peu d'un magnétiseur, ou d'un rebouteux, tandis que Fra Angelico nous laisse la vision d'un saint opérant un miracle par la grâce de Dieu.

Au cinquième degré, sans qu'il soit besoin de justification pour cette supériorité, nous mettrons les scènes où interviennent les anges et la Sainte Vierge. — Tel artiste qui aura produit un saint Georges chrétien ne s'élèvera pas jusqu'à l'archange saint Michel. Dans le combat de Jacob contre l'ange, ce sera un degré supérieur de *christianité* de bien faire l'ange, que tel artiste manquera, tandis qu'il réussira le patriarche. Dans un tableau de la *Visitation*, tel peintre reproduira comme il convient sainte Elisabeth, alors qu'il ne s'élèvera pas à représenter la sainte Vierge de telle façon qu'en la contemplant, j'entende le *Magnificat*. S'il n'y atteint pas, il ne sera pas un peintre chrétien à notre cinquième degré.

Ai-je besoin d'énoncer que le degré supérieur se rapporte à la personne du Sauveur? Vous ferez un Abraham, un saint Bruno, un saint Bernard satisfaisant, tandis que, si vous abordez le sixième degré, vous pouvez ne pas représenter d'une manière satisfaisante l'Homme-Dieu.

Avant de franchir les deux derniers degrés qu'il me reste à parcourir, je hasarderai une observation. Toute représentation de la personne du CHRIST doit donner la vision de la divinité ; mais il ne faut pas voiler l'humanité. JÉSUS-CHRIST sur la terre a été Dieu et homme : chercher à faire disparaître l'une des deux natures, c'est, suivant le cas, ou du Nestorianisme ou du Monophysisme dans l'art. En dehors de cette observation, le sujet lui-même implique des différences non pas dans le caractère divin, mais dans l'intensité de la manifestation. Si JÉSUS appelant à lui les petits enfants avait le même aspect fulgurant qu'en chassant les marchands du temple, les petits enfants tomberaient tous à la renverse au lieu d'accourir. Il faut garder quelque chose pour le Thabor, où trois disciples seulement ont été jugés capables ou dignes de contempler le CHRIST transfiguré. Voilà un ordre d'idées dont on n'a pas toujours tenu assez compte, en appréciant le caractère religieux des œuvres où la personne de Notre-Seigneur apparaît, et qui a été abordé par notre confrère Laverdant dans son travail : *Le* CHRIST *devant Pilate*. (p. 25.)

Je reprends les séries.

A cause seulement de la difficulté plus grande de

composition et à la condition expresse que la divinité y soit figurée, je placerai encore au-dessus des séries précédentes, les grandes représentations mystiques et didactiques : le couronnement de la sainte Vierge — les sept sacrements — l'adoration de l'Agneau — la dispute du Saint Sacrement — le jugement dernier : c'est le degré septième. Ces diverses représentations contribuent hautement à l'édification et à l'instruction des fidèles; elles les portent à la méditation et à l'admiration des œuvres de Dieu : mais il y a encore une chose supérieure à tout cela, et dont nous devons nous préoccuper avant tout, car nous ne faisons pas du dilettantisme : il y a une chose qui est le résumé et l'objet de tout le reste, c'est la prière.

Après avoir fait remarquer que, dans la Madone dite de la *maison d'Albe*, il est impossible « de signaler le moindre progrès sous le rapport de l'inspiration religieuse, » Rio (IV, 419) ajoute que « la plupart des admirateurs de Raphaël ne lui demandaient pas, comme cela se pratiquait au quinzième siècle, une Madone ou une sainte devant laquelle ils puissent méditer et prier avec ferveur. » Eh bien, ce que ces gens-là ne demandaient pas, c'est précisément ce que je demande à un artiste pour classer telle de ses œuvres dans le caractère chrétien au degré suprême.

Pas d'équivoque : je ne parle point ici des tableaux où la prière est représentée en elle-même religieusement ; mais de ceux qu'on placerait devant son prie-Dieu pour prier soi-même et dont la contemplation entraîne à genoux. Je ne vise pas les sujets qui représentent mais ceux qui suscitent la prière. Ce ne sont pas les tableaux qui prient, mais ceux qui font prier.

De ce qu'un artiste aura rendu excellemment le pontife dont la prière attire le châtiment sur Héliodore ou éteint l'incendie du bourg, il ne s'ensuit pas qu'il ait produit une œuvre devant laquelle le chrétien devra s'agenouiller. Et s'il n'en a pas produit de telles, il n'aura pas atteint le degré suprême.

En résumé, lorsque nous proclamons purement et simplement d'une manière générale, que tel artiste a été chrétien, le jugement demeure le plus souvent incomplet : il est plus particulièrement insuffisant à l'égard de Raphaël.

Nous n'aurons encore accompli qu'une partie de la besogne lorsque nous spécifierons quelles sont, parmi les productions d'un artiste, celles auxquelles il a réellement imprimé un caractère chrétien : Il restera à déterminer quel degré de *christianité* l'artiste aura atteint.

J'oserai suggérer qu'il faut se placer dans ces conditions pour arriver à s'entendre sur le caractère chrétien de l'œuvre raphaëlesque. Si l'auteur du *Manuel de l'Art chrétien* jugeait aussi qu'il fût opportun de s'y placer, il le ferait avec incomparablement plus de science et surtout d'autorité que son dévoué et affectionné confrère,

ADOLPHE D'AVRIL,
*membre de la Société de Saint-Jean.*

Bulletin de la Société de Saint-Jean.

3me Série. — N° 4. Octobre 1883.

**SOMMAIRE : Procès-verbaux. — Rapport sur les Œuvres religieuses à l'Exposition de 1883. — Bibliographie, par M. Mascarel.**

## Procès-verbaux des Séances.

(Extraits.)

**Séance du 4 juin 1883.** — M. LE BARON D'AVRIL présente à la SOCIÉTÉ un mémoire lu par lui devant l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sur une nouvelle édition espagnole du poème du Cid.

M. LE PRÉSIDENT énumère différents projets qu'il propose de mettre successivement à l'étude :

1. Organisation d'un concours de peinture, de tapisserie et de broderie pour une bannière de saint Jean;
2. Exécution d'un mystère du moyen âge ;
3. Institution d'un concours dramatique pour les œuvres destinées à être jouées dans les patronages et les maisons d'éducation ;
4. Organisation d'expositions particulières de peinture et de sculpture ;
5. Cours de dessin, d'histoire des beaux-arts et de chant liturgique.

Les confrères sont invités à réfléchir pour le moment à ces différentes questions qui seront examinées et discutées dans des réunions ultérieures.

M. MICHELOT adhère complètement dès ce jour au projet de représentation d'un mystère du moyen âge.

M. LE PRÉSIDENT indique *la Scène des prophètes du* CHRIST qui est d'une incomparable grandeur. Il sera donc facile de composer un spectacle intéressant. L'expérience a été tentée, il y a quelques années, au patronage de Chaillot et a parfaitement réussi. Si la réunion le juge à propos, une commision sera nommée aujourd'hui même pour rechercher les voies et moyens d'exécution.

Cette proposition est adoptée.

Sont nommés membres de la commission qui sera chargée d'organiser la représentation d'un mystère du moyen âge :

MM. LE BARON D'AVRIL, RÉVÉREND PÈRE GERMER-DURAND, ABBÉ BONHOMME, MICHELOT.

**Séance du 11 juin.** — M. DESCOTTES rappelle qu'il avait été question l'année dernière de décerner une médaille à l'auteur de la meilleure œuvre d'art chrétien exposée aux Champs-Elysées. Il renouvelle la même proposition pour cette année. Les artistes qui se détournent du succès facile et qui marchent dans une voie où l'on ne rencontre pas la fortune ont besoin d'être encouragés et soutenus.

M. LAVERDANT pense qu'il serait préférable de donner tous nos soins à l'organisation de séances mensuelles, et de travailler à accroître le nombre de nos adhérents, en intéressant les dames à notre SOCIÉTÉ.

M. MOUROUX appuie la proposition de M. DESCOTTES. Il est bon que nos artistes sachent que la SOCIÉTÉ peut, à un moment donné, leur venir en aide, leur procurer des commandes. Une médaille décernée à titre d'encouragement sera bien accueillie, surtout si les motifs à l'appui sont publiés dans les journaux.

La Réunion décide qu'une commission composée de MM. LEVASSEUR, MASCAREL, MOUROUX sera chargée de se rendre au *Salon* et de faire un rapport sur ce sujet, à la prochaine séance.

**Séance du 17 juin.** — M. LE BARON D'AVRIL signale une publication de M. RAVAISSON : « *Les chefs-d'œuvre de l'Art,* » éditée par la maison Hachette sous forme d'imagerie scolaire. Ce sont des photographies reproduisant des sujets empruntés pour la plupart à l'art antique. On n'y remarque rien d'inconvenant, mais il est douteux que cette publication atteigne le but que s'est proposé l'auteur. Les enfants des écoles primaires n'ont pas le goût assez développé pour en discerner l'intérêt.

La parole est donnée à M. MOUROUX, qui lit un rapport, au nom de la commission chargée de la visite du *Salon.* (Voir ce Rapport dans le présent Bulletin.)

La Commission propose de décerner une médaille d'or à M. CHARTRAN, prix de Rome, auteur de la « *Vision de saint François d'Assise.* »

Quelques objections sont formulées. On passe au scrutin et la majorité, ratifiant le choix de la commission, est d'avis qu'il y a lieu de récompenser M. CHARTRAN.

M. LAVERDANT lit une étude sur le *Salon* et fait ressortir les éminentes qualités par lesquelles se distingue M. DALOU, auteur du bas-relief : « *La paix universelle.* » Sa pensée est évidemment élevée et généreuse ; elle a droit à toutes nos sympathies.

**Séance du 25 juin.** — M. LE PRÉSIDENT dépose sur le bureau une lettre d'invitation du clergé de Saint-Pierre de Chaillot à la SOCIÉTÉ, à l'occasion du service anniversaire du vénérable curé de cette paroisse, feu M. l'abbé CHARLES, ancien membre de la SOCIÉTÉ de Saint-Jean. M. LE PRÉSIDENT se propose de représenter la SOCIÉTÉ à cette cérémonie.

M. LAVERDANT demande que l'on s'occupe de former un recueil de sujets de peinture, tirés des Mystères joyeux comme des Mystères douloureux du christianisme. Ces sujets pourraient solliciter très utilement l'invention des artistes.

M. LE PRÉSIDENT signale à l'attention des confrères l'Exposition de tableaux, ouverte en ce moment rue de Sèze, et les tableaux religieux qui en font partie, entr'autres des Delacroix.

M. LE BARON D'AVRIL lit un compte rendu du travail très raisonné de notre confrère M. DIDRON sur les « Arts

décoratifs en France ». Les exigences de la mode et du luxe à bon marché y sont jugées comme un grand mal. Quelques observations sont échangées et une discussion s'engage sur le caractère particulier, le style propre à l'architecture du dix-neuvième siècle.

M. LAVERDANT réclame l'illustration d'un livre de M. LE COMTE DE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT: « *Les Animaux.* » On ne saurait trop reconnaître la valeur de ce maître en matière d'art.

**Séance du 2 juillet.** — M. LE PRÉSIDENT signale un livre nouveau de notre confrère M. ANTHYME SAINT-PAUL : « *L'Histoire monumentale de la France* » qui vient de paraître à la librairie Hachette.

M. MASCAREL s'engage à rendre compte de cet ouvrage. (Voir l'article bibliographique contenu dans ce Bulletin.)

M. THÉOBALD CHARTRAN à qui la SOCIÉTÉ a décerné une médaille d'or, à l'occasion de son tableau « *Vision de saint François d'Assise* » a exprimé sa gratitude à M. LE PRÉSIDENT pour ce témoignage de sympathie à son égard.

M. LAVERDANT fait connaître qu'il a appris de Mgr D'HULST que l'Archevêché serait très sympathique à la création d'une Ecole chrétienne des Beaux-Arts. Cette communication est accueillie avec reconnaissance ; et M. LE PRÉSIDENT exprime le vœu que la SOCIÉTÉ compte toujours au nombre de ses préoccupations les plus sérieuses, la fondation d'une Académie d'Art chrétien.

**Séance du 9 juillet.** — La SOCIÉTÉ est informée de la perte qu'elle vient de faire en la personne de M. EMERIC. Chacun avait pu apprécier son dévouement aux intérêts de notre œuvre, et les regrets sont unanimes. Une messe sera célébrée à Saint-Sulpice par les soins des confrères. La famille du défunt et les Sociétaires de Saint-Jean résidant à Paris seront invités à la cérémonie.

M. LE PRÉSIDENT engage les confrères à faire tous leurs efforts pour assurer à notre œuvre le concours de dames patronnesses. Il a déjà fait lui-même à ce sujet quelques démarches qui ont réussi. Il est permis d'espérer que ceux qui voudront bien y donner leurs soins réussiront dans la mesure de leur dévouement.

M. LE PRÉSIDENT dépose sur le bureau la note que le *Moniteur de Rome* en date du 25 juin a publiée au sujet du chant liturgique et du récent décret de la S. Congrégation des Rites.

Le trésorier M. BOUVRAIN remet son rapport sur l'état financier de la SOCIÉTÉ de Saint-Jean.

M. DESSUS présente aux Confrères la photographie d'un grand panneau attribué à Jean Cousin, et représentant une figure allégorique d'Eve, arrangée en Pandore. Cette page est d'un beau caractère et d'un grand dessin.

M. LE BARON D'AVRIL lit une très intéressante étude en réponse au travail dans lequel M. LE COMTE DE GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT exposait le caractère religieux de l'œuvre de Raphaël. (Voir cette étude dans le présent fascicule.)

Il est décidé que la SOCIÉTÉ DE SAINT-JEAN va entrer en vacances. Quelques actes importants ont marqué cette session : le plaidoyer du Révérend Père DELAPORTE devant les Comités catholiques de France, en faveur de l'Art chrétien; l'audition publique de plain-chant ; la récompense donnée à la meilleure peinture religieuse de l'Exposition de 1883.

M. LE PRÉSIDENT félicite la SOCIÉTÉ et l'engage à persévérer dans son dévouement à la grande cause de l'Art chrétien.

## Membres décédés.

MONSEIGNEUR LAMAZOU, évêque nommé d'Amiens.
M. EMERIC, à Paris.

ARNOLD MASCAREL.
*Secrétaire.*

## Rapport sur les œuvres religieuses à l'exposition de 1883.

LA Société de Saint-Jean ne saurait oublier le but qu'elle-même se traçait dès 1872, au préambule de ses statuts.

« Cette Société, y lit-on, se propose principalement d'aider au triomphe de la foi catholique dans toutes les manifestations de l'art, et elle envisage comme le moyen le plus pratique un système d'encouragements donnés aux artistes qui produiront les œuvres les plus remarquables dans cet ordre d'idées. »

Plusieurs confrères, impatients de reprendre la réalisation de ce projet, ont demandé dans notre réunion du 11 juin, qu'une étude fût faite des œuvres d'art exposées en ce moment au palais de l'Industrie. Un jugement suivrait cet examen, et une médaille offerte à l'auteur du tableau ou du morceau de sculpture répondant le mieux à notre pensée, affirmerait publiquement l'intérêt que tous nous prenons aux artistes et à l'art, quand celui-ci reste pur.

Votre commission vous apporte aujourd'hui, chers confrères, les résultats de la visite que nous venons de faire à l'exposition annuelle des Beaux-Arts, et pour laquelle vous nous avez fait l'honneur de nous désigner.

Les pages inspirées par la piété ou par les grandeurs du christianisme sont très rares, au milieu de la confusion des artistes et des genres. L'histoire et le style n'y sont pas plus en honneur que la religion.

Mêlée à trop d'œuvres mauvaises, la piété de notre confrère Michel ressort plus vive. Son tableau, *Les humiliations du* CHRIST, est une peinture excellente, en même temps qu'un sujet tout d'actualité. La tristesse du Sauveur, son abattement sont très bien sentis et bien rendus. Un beau portrait de femme témoigne encore du goût, du savoir de notre confrère.

Comme tant d'autres, M. Chartran n'a pu échapper à la séduction qu'exerce sur les artistes l'idéal chrétien dans la Ville Eternelle. Sa *Vision de saint François d'Assise* nous arrive de Rome. L'apparition lumineuse du jeune berger, toute la composition, les détails mêmes sont intéressants et bien peints. Le frère convers joufflu qui ronfle sur la paille, à côté du saint en extase, produit un habile contraste. Mais l'angélique fondateur de l'ordre des Frères Mineurs n'était pas fou, et ici l'exagération de l'œil hagard est un peu maladive.

On retrouve dans le carton de M. Douillard: *Education de la Sainte Vierge*, de belles draperies, les qualités de dessin et de distinction ordinaires à cet artiste. Lorsque le peintre prendra ses pinceaux, il devra, croyons-nous, donner tous ses soins aux têtes de ses personnages.

M. Ravaut a eu la bonne idée de s'inspirer de Montalembert : « Saint Colomban jeté à la mer est porté sur les flots par deux anges. » Il y a du mouvement dans cette composition qui est bien comprise. On pourrait désirer des vagues plus vraies, un dessin et un modelé plus précis.

Le tableau de M. Le Rolle: *l'Arrivée des bergers*, est largement peint, d'une bonne couleur et bien éclairé ; dans une perspective profonde, deux petits personnages; au premier plan, des gens à demi-vêtus, celui-ci couvert d'un manteau de roulier, tous ébahis. Ces personnages viennent des faubourgs, et tout d'abord le nimbe de la Vierge nous indique seul que nous sommes à Bethléem. Après un examen plus attentif, on sent les efforts de l'artiste pour exprimer la simplicité évangélique et nous représenter JÉSUS ouvrier.

Le jeune fils de Flandrin s'efforce de bien porter le nom de celui dont le souvenir nous est cher. Une certaine inexpérience nuit à l'unité de la composition de son tableau: *La fille de Jaïre*; le CHRIST est bien drapé, son geste est noble et tendre. La physionomie de l'enfant qui revoit la lumière est innocente et jeune. C'est une œuvre qui donne de légitimes espérances.

M. Crauck expose une peinture à la cire un peu froide: *l'Enfance de la Sainte Vierge*, mais d'un caractère simple et religieux, comme il convient à la décoration d'une chapelle. Quelles que soient les difficultés de ce genre de peinture, le modelé devrait être plus soutenu.

M. Doucet envoie de Rome une figure de femme brune évanouie sur le sable du désert. Il la désigne sous le nom d' *Agar*; le dessin en certaines parties est correct, élégant; le modelé pourrait être plus soutenu. De M. Story, une *Mise au tombeau*, peinture un peu terne, excellente d'intention.

Nous avons encore distingué trois tableaux de genre, qui, par les sentiments purs et élevés qu'ils expriment, par l'émotion sincère qu'ils provoquent, peuvent être rangés au nombre des œuvres chrétiennes. *Sans asile*, de M. Pelez, drame poignant de la misère populaire à Paris. Les *Deuillants* de M. Tattegrain, tableau, comme le précédent, un peu grand pour le sujet, mais lugubre comme son titre. Les amis sont entrés dans l'eau pour arracher à la vague la dépouille du mari. Sur le bord, la femme, une croix à la main, s'efforce d'aller à leur rencontre. Cette scène, traitée dans un coloris triste, avec l'Océan pour cadre, a de la grandeur. Enfin, une petite toile de M. Artz: *Chez les grands parents*: les bonnes gens font dire pieusement le *Benedicite* à l'enfant. La composition est jolie, d'un clair obscur agréable.

Nous ne nous arrêterons pas à la *Judith* de M. Cazin, qui nous semble une charade, ni au *Martyre de* JÉSUS *de Nazareth*, de M. Morot, quelque habile que soit ce morceau de peinture. Ce CHRIST, emprunté au roman de M. Renan, sans avoir même le caractère du héros créé par l'imagination du poète, est la négation de la divinité de JÉSUS. Il était logique que le ministère de l'instruction publique l'achetât.

Parmi les sculptures, un groupe en marbre de M. Barrias: *Les premières funérailles* est très savant, très remarquable. La tête d'Adam sent un peu le modèle, mais la pensée est grande, bien qu'il y manque ce sublime que pouvait seul inspirer en un tel sujet le sentiment franchement religieux.

Le *Martyre de saint Denis*, par M. Fagel, est une œuvre de praticien instruit. La tête du saint est insuffisante.

Il est regrettable que M. Lapayre n'ait pas compris et exécuté avec plus de simplicité sa statue de saint Labre. Nous avons encore remarqué un joli bas-relief, finement modelé: *la sainte Cécile* de M. Lombard, et de M. Bayard de la Vingtrie *le tombeau de Mgr Fournier*, orné de figures symboliques en marbre blanc.

Plusieurs membres de la Société de Saint-Jean exposent des œuvres distinguées: M. Valentin, la statue du cardinal Saint-Marc, traitée dans un bon sentiment de piété. La tête est religieusement étudiée, et l'effet général est bien décoratif.

Le projet d'une statue de Mgr Menjaud, par M. Cabuchet, contient en germe les qualités sérieuses de correction auxquelles nous a habitués ce sculpteur.

Nous ne saurions oublier *l'Imagier du Roy*, de M. de Vasselot, un de nos sociétaires. Ce bronze original, d'un modelé très étudié, s'anime de colorations chaudes, avec une intensité de vie propre à certaines sculptures du commencement du seizième siècle.

Nous avons rencontré avec plaisir la statue d'Ingres, par M. Oudiné, et une bonne statue de Flandrin par M. Degeorge. Le souvenir des deux maîtres, dont l'un a porté si haut l'expression du sentiment chrétien, leur présence dans cette exposition nous empêchaient de désespérer du grand art.

La belle gravure de notre confrère M. Gaillard, d'après les pèlerins d'Emmaüs, de Rembrandt, rend très exactement le caractère du tableau. L'effet de lumière extraordinaire dont la tête de JÉSUS ressuscité est le foyer, nous paraît moins bien venu. Pour nous, qui croyons à l'indépendance de l'art et à l'universalité de l'idéal religieux, nous voudrions indiquer ce tableau comme une leçon aux jeunes artistes qui tentent aujourd'hui d'accommoder la grandeur de l'Ecriture Sainte aux types populaires contemporains.

Il faut, chers confrères, conclure et faire un choix parmi les œuvres que nous venons de mentionner. Nous oublierons volontairement nos confrères Michel et Gaillard, parce que nous les considérons comme des juges hors de pair et non comme des concurrents. Cette réserve faite, le tableau de M. Chartran: *Vision de saint François d'Assise*, nous paraît la meilleure peinture religieuse du Salon de cette année, et nous vous proposons d'offrir à l'artiste une médaille d'or au nom de la Société de Saint-Jean. (Adopté.)

## Bibliographie.

**Histoire monumentale de la France**, par ANTHYME SAINT-PAUL. — 1 vol. in-8°, 302 pages, illustré. Paris, Hachette, 1883.

Ce livre n'est pas un traité méthodique sur la matière, c'est plutôt un livre de lecture destiné à inculquer aux jeunes gens le goût des études archéologiques. L'auteur connaît bien son sujet; il lui a fallu une érudition considérable pour condenser en ce petit nombre de pages le tableau qu'il présente des développements de l'art architectural en France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Après quelques considérations générales sur les causes qui expliquent les évolutions de cet art tant chez les peuples anciens que chez les modernes, M. Anthyme Saint-Paul traite successivement de l'architecture en Gaule, avant et pendant la domination romaine, des églises latines et mérovingiennes, de l'architecture romane sous les premiers Capétiens, des commencements du style ogival sous Louis VII et Philippe Auguste, de son épanouissement au treizième siècle et de sa décadence aux siècles

suivants, de l'architecture féodale et monastique, de l'architecture civile et des communes, de la Renaissance, de l'art prétendu classique remis en honneur sous Louis XIV, enfin de l'architecture depuis la Révolution. On le voit, c'est un cycle complet d'une immense étendue. Heureusement les gravures qui se rencontrent presque à chaque page dispensent l'auteur d'entrer dans de trop longues explications.

M. Anthyme Saint-Paul rattache les modifications survenues dans l'art de bâtir aux grandes époques correspondantes de l'histoire, suivant la méthode pratiquée par Viollet-Le-Duc avec un incomparable éclat. Chemin faisant, il réfute cette assertion que les terreurs de l'an mil auraient paralysé le zèle des constructeurs, sauf à lui imprimer une activité nouvelle, une fois la date fatale heureusement franchie. Les nombreux édifices bâtis dans les vingt dernières années du dixième siècle prouvent, selon lui, que ce zèle ne s'était nullement ralenti. Ailleurs il rend pleine justice aux moines qui furent pendant de longues années les gardiens des arts et de la civilisation. Il fait parfaitement ressortir l'influence heureuse qu'ils exercèrent sur l'architecture « par leurs longues et patientes études, le courage, la persévérance, le soin minutieux qu'ils apportaient dans le travail des mains ». Ce qui ne l'empêche pas de flétrir énergiquement le vandalisme du clergé des dix-septième et dix-huitième siècles qui « continua les destructions des huguenots, sous prétexte de substituer aux monuments de la barbarie gothique des œuvres de grand goût ». Peut-être eût-il été à propos de mentionner que le clergé avait eu pour complice, dans cette inconcevable aberration, les plus grands esprits de son temps. On sait avec quel dédain Fénelon, dans sa *Lettre à l'Académie*, parle de nos cathédrales. Si le clergé fut coupable, sa faute n'a donc pas été sans excuse ; il n'a fait que céder à l'opinion régnante. Une semblable constatation est toujours bonne à faire dans un temps où l'on n'est que trop porté à accuser les prêtres d'ignorance. Si nous faisons cette remarque, ce n'est pas que l'esprit du livre que nous analysons soit défavorable à l'Eglise. Au contraire : nous nous plaisons à reconnaître que l'auteur ne perd pas une occasion de lui rendre hommage et de proclamer ses bienfaits.

Tout en admirant les grandes qualités du style roman, M. Anthyme Saint-Paul lui préfère le style ogival du treizième siècle, qui peut soutenir le comparaison avec ce que l'antiquité a produit de plus parfait. « De même, dit-il, que l'art grec est la plus haute expression du système de la stabilité inerte, ainsi l'art ogival est la plus parfaite application possible du système de poussées obliques et d'équilibre. » L'un est fini, parfait, complet ; il n'y a rien au-delà. L'autre nous ouvre une échappée vers l'infini. Contrairement à un préjugé généralement répandu, l'auteur de l'*Histoire de l'art monumental* n'admet pas que le style roman et le style ogival aient emprunté quoi que ce soit aux types d'architecture que les croisés ont rencontrés en Orient. Non seulement les croisés n'ont pas rapporté l'arc brisé de Terre-Sainte ; ce sont eux qui l'ont importé dans ce pays. Le style roman et le style ogival nous appartiennent bien en propre : l'un et l'autre ont été des créations spontanées de notre génie national. Ni l'Allemagne, ni l'Italie, ni l'Espagne ne sauraient disputer à la France la place hors de pair qu'elle occupe dans l'histoire de l'architecture. La Renaissance elle-même a été, dans la meilleure partie de ses productions, l'œuvre d'artistes français. Concluons donc que la France a été, en architecture, la Grèce des temps modernes et travaillons à lui préparer, sous ce rapport, un avenir digne de son passé. Telle est la conclusion de M. Anthyme Saint-Paul. Elle n'est pas faite pour déplaire à notre patriotisme. Souhaitons que plus d'un jeune lecteur, en parcourant ces pages enrichies des brillantes illustrations auxquelles la maison Hachette nous a accoutumés, sente le feu sacré de la vocation artistique s'éveiller en son âme ; le but de l'auteur aura été atteint.

ARNOLD MASCAREL,
*membre de la Société de Saint-Jean.*

# Travaux des Sociétés savantes.

**Société de St Jean.** — Depuis deux ans la Société s'est préoccupée de la création à Paris, d'une école d'art chrétien ; son secrétaire, M. l'abbé Gillet, visitait, dès 1881, l'école de Saint-Luc à Gand et l'école bénédictine de Beuron (Prague). On s'est arrêté à l'idée d'enseigner le grand art, de préférence aux arts industriels, et de placer l'œuvre sous les auspices de la Faculté catholique ; ce dernier projet est favorablement accueilli par Mgr d'Hulst. Quelques pas ont déjà été faits dans la voie de la pratique, sur lesquels nous reviendrons quand ils auront pris une allure plus marquée.

La Société de Saint-Jean, a embrassé avec ardeur la cause de la restauration du plain-chant. Un de ses membres, M. l'abbé Raillard, s'est illustré par ses brillants travaux sur le chant liturgique, et le R. P. Germer Durand a traité en séance cette question capitale.— M. Dessus a présenté au Congrès catholique de Paris un rapport, dont nous avons parlé, et les intéressantes discussions du congrès d'Arezzo ont eu un écho puissant dans les délibérations de la Société. — Enfin celle-ci, passant de l'étude à l'action, a pris l'initiative d'une brillante et instructive audition, qui a eu lieu à Saint-Roch, le mardi de la Pentecôte (V. plus haut, 2e livraison, p. 437.)

La Société, pour encourager les artistes dans la voie chrétienne, avait décidé de décerner une médaille d'or, pendant l'exposition du palais de l'Industrie, à l'artiste qui paraîtrait mériter cette distinction par un effort remarquable dans le sens religieux, encore que le résultat pût ne pas être absolument satisfaisant et à la condition que l'œuvre, peinte ou sculptée, fût réellement recommandable, au point de vue purement artistique. La Société a délégué une commission composée de MM. Mascarel, Levasseur et Mouroux pour lui faire un rapport et elle a adopté les conclusions de cette commission, en offrant la médaille à M. Chartrais, auteur d'une *vision de S. François d'Assise*. Dans cette œuvre qui est composée et peinte avec un talent incontestable, l'auteur s'est efforcé d'exprimer le sentiment religieux et il y a réussi dans une mesure notable.

Plusieurs autres points ont fixé l'attention des confrères, notamment les travaux de décoration picturale de Sainte-Geneviève (Panthéon), confiés à MM. Puvis de Chavannes, Cabanel, Meissonnier et J. P. Laurent. — En somme, au jugement de nos amis, la décoration exécutée est loin d'être heureuse. L'unité est brisée dans la partie architecturale, et fait défaut même dans la partie décorative. Les peintures de M. Laurent sont particulièrement choquantes par la profusion de couleurs vives et l'inconvenance des nudités.

**Société des antiquaires de France.** — M. E. Müntz, dans une notice sur le mausolée de Benoît XII à Avignon, conclut, d'après les archives du Vatican, que ce monument, commencé immédiatement après la mort du pape, en 1342, a été exécuté par un sculpteur, Jean Lavenier, dont le nom était jusqu'ici absolument inconnu. « Il est permis, dit-il en terminant, de faire observer que si les peintres italiens ont joué un grand rôle dans la décoration du palais pontifical et des églises d'Avignon, les papes ont, par contre, presque toujours eu recours à des artistes français pour les ouvrages d'architecture et de sculpture. N'y a-t-il pas là un nouveau témoignage de la supériorité et de la célébrité de nos maîtres d'œuvre et de nos statuaires pendant le moyen âge ? »

— Dans une communication postérieure, M. Müntz a trouvé occasion de fortifier cette appréciation. On a souvent répété que l'italien Pierre Obreri avait été l'architecte du palais pontifical d'Avignon. Il n'est pas fait mention de ce nom dans les Archives secrètes du Vatican, tandis qu'il y est souvent question, comme directeur des travaux, de Pierre Poisson, de Mirepoix (Arriège), qualifié de *magister operum domini nostri papæ*.

— M. Rupin, correspondant à Brive, signale dans l'église d'Aubin (Aveyron) une cuve baptismale en plomb du treizième siècle, aujourd'hui métamorphosée en bénitier. Des dessins en relief, disposés sur deux bandes superposées, représentent un évêque tenant une crosse de la main gauche et bénissant de la droite ; un acolyte tenant un livre ouvert ; un autre portant le manipule et l'étole ; une fleur de lis ; les armes de Castille et de Toulouse, etc.(1) Comme le remarque fort bien l'auteur de cette communication, la présence d'un évêque sur les sculptures d'un bénitier s'expliquerait difficilement et trouve au contraire sa raison d'être sur des fonts baptismaux, surtout si l'on se rappelle que, jusqu'au treizième siècle, les évêques seuls administraient le baptême et que les simples prêtres ne pouvaient le donner qu'en leur absence ou par leur ordre. Ces métamorphoses d'anciennes cuves en bénitiers ne sont

1. Voir à la fin de ce chapitre, la reproduction de cet intéressant objet, que la gracieuseté de M. Rupin nous permet de mettre sous les yeux de nos lecteurs. (p. 568.)

point très rares : dans notre *Histoire du Baptême*, nous avons mentionné celles que l'on constate à Saint-Malo et Saint-Sauveur de Dinan, à Courseult et La Roche d'Eriens (Côte du Nord), à Saint-Fargeau (Yonne), etc.

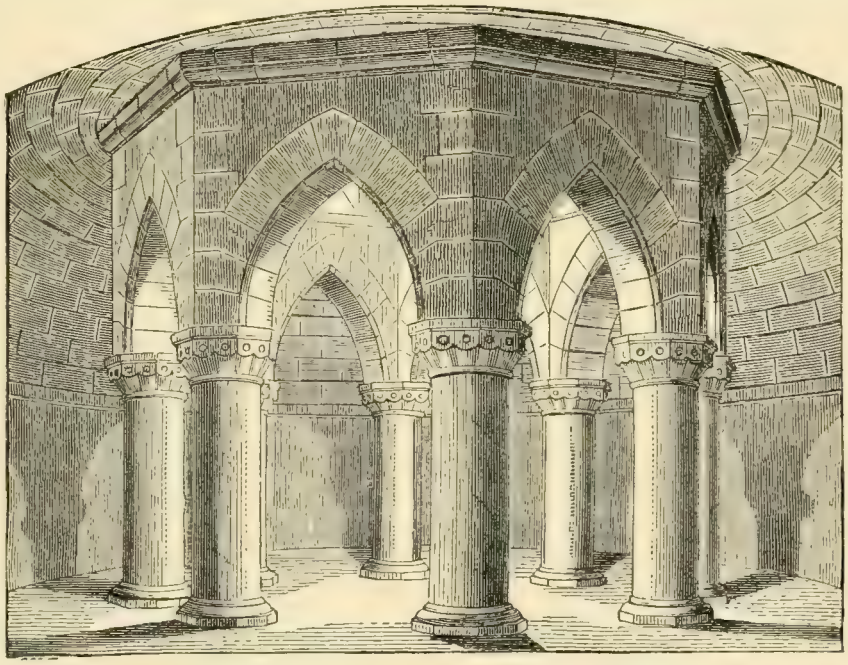
**Société héraldique de France.** — Son Bulletin publie de curieuses recherches sur les origines si controversées de la maison de Rouvroy Saint-Simon. Contrairement à l'opinion de M. A. de Boislisle, M. Oscar de Poli établit, avec preuves à l'appui, l'antiquité de la noblesse du célèbre duc de Saint-Simon. C'est un point d'histoire généalogique désormais fixé.

**Comité des travaux historiques.** — Nous lisons dans son *Bulletin :* « M. du Sommerard annonce que dans la galerie du musée de Cluny, va prendre place la suite des belles tapisseries nouvellement acquises à l'hôpital d'Auxerre. Ces tapisseries qui se composent de dix-huit sujets et forment un développement de trente-huit mètres, ont été exécutées à la fin du quinzième siècle et ont été données en 1502 à la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre par l'évêque Jehan Baillet, fils du conseiller au Parlement, prévôt des marchands de Paris ; elles représentent l'histoire de saint Étienne, premier martyr, et la légende de l'invention de ses reliques. Ces tentures sont dans un merveilleux état de conservation, et les costumes sont d'une grande richesse. Chaque sujet, composé de nombreuses figures, porte sa légende en français, et les armoiries du donateur se trouvent accrochées aux piliers qui séparent les divers épisodes de la vie du saint et de la découverte de ses reliques. Ces tapisseries avaient été cédées, en 1777, par la cathédrale, à l'hôpital de la ville d'Auxerre, et n'étaient exposées au public que dans de rares solennités religieuses. »

**Société centrale des architectes.** — M. Ch. Lucas avait publié dans la *Revue de l'Art chrétien*, il y a une douzaine d'années, un intéressant article sur les églises circulaires d'Angleterre. Depuis il a complété ses recherches, qui viennent de paraître dans les *Annales de la société centrale des Architectes.*

On sait que les temples ronds ont été assez nombreux dans la Grèce et l'Italie ancienne, mais c'est évidemment du Saint-Sépulcre de Jérusalem que procèdent les églises chrétiennes circulaires. Les pèlerins en Palestine, les croisés et surtout les Templiers chassés des lieux saints ont voulu transporter en Europe un souvenir qui leur était cher.

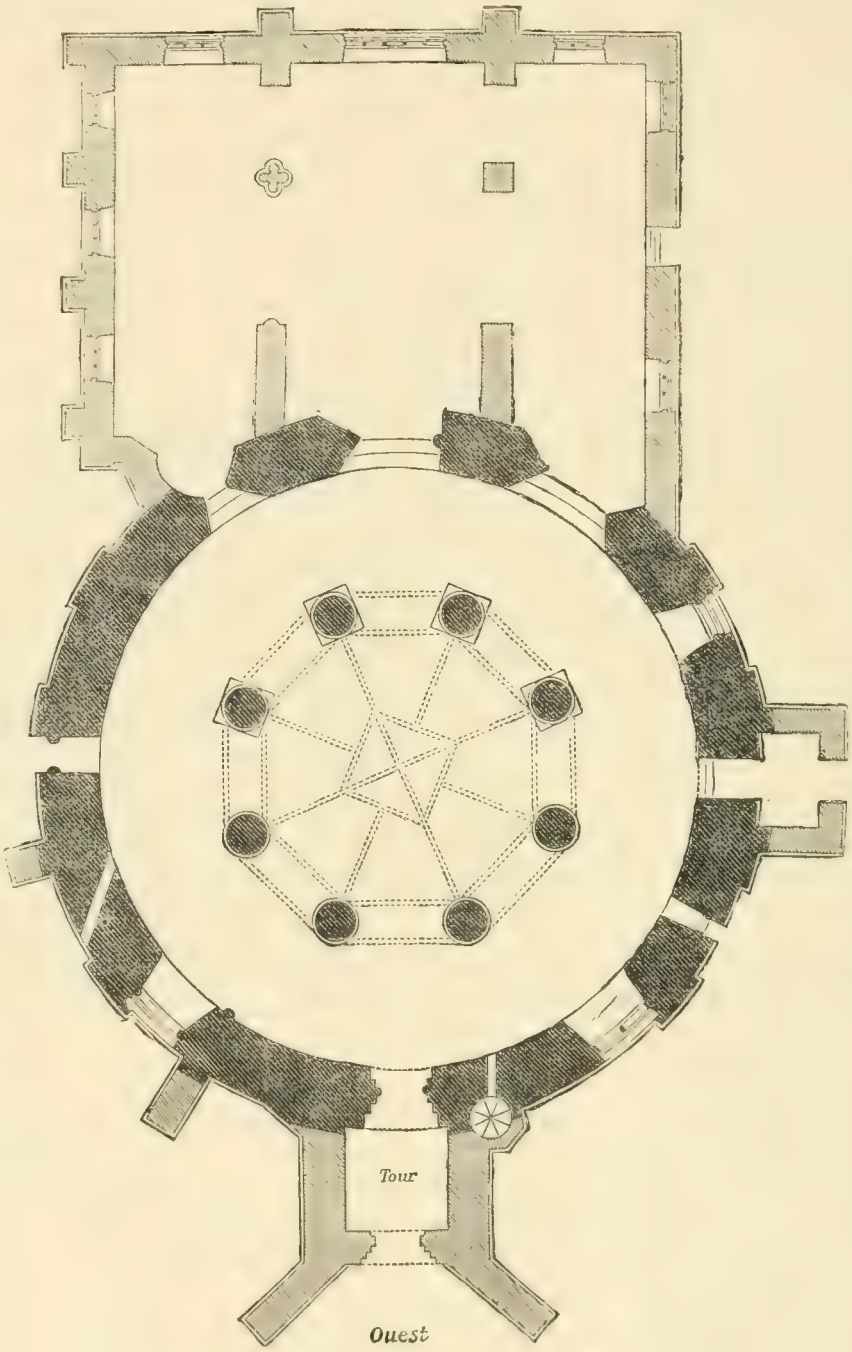
M. Ch. Lucas décrit successivement l'église du Saint-Sépulchre de Cambridge, l'église du Temple à Londres, l'église ronde de Little-Maplested (Essex) et l'église du Saint-Sépulcre de Northampton. Voici ce que dit l'auteur de ce dernier monument :



Vue intérieure de l'église de Northampton.

« On suppose généralement que cette église a été construite par les Chevaliers du Temple, sur le modèle de l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem ; mais on n'a conservé aucun souvenir authentique relatif à la construction primitive de cet édifice. Cependant on peut admettre que la partie circulaire de l'église de Northampton fut érigée à la fin du XII^e siècle, quand l'arc ogival commença à l'emporter sur le plein-cintre. On peut remarquer, dans cette construction, que tous les arcs de la colonnade circulaire sont de cette forme (celle dite ogivale), quoiqu'il semble évident, tant d'après la proportion et le caractère des colonnes que par la nudité des archivoltes de ces arcs, que l'on n'y rechercha nullement le moindre motif de décoration. Au reste, un examen même sommaire des trois églises de Cambridge, de Northampton et du Temple de Lon-

dres montre une différence bien sensible dans leur conception architecturale et aussi dans l'exécution de la construction. L'église de Northampton, quoique un peu supérieure par l'élégance des proportions à celle de Cambridge, est de beaucoup inférieure à l'église du Temple de Londres sous ce rapport ; de plus, elle le cède de beaucoup à ces deux dernières pour l'exécution de la construction, différence qu'il faut se borner aujourd'hui à constater sans pouvoir, faute de documents authentiques, en trouver des causes indiscutables et qu'on puisse avancer, sans être suspecté de donner trop libre-cours à son sentiment personnel. Il faut cependant remarquer que, dans l'église de Northampton, le mur de la construction circulaire est plus épais que dans l'église de Cambridge ; que les colonnes sont plus minces et plus hautes à la fois ; que, de plus, de ces mêmes colonnes, au nombre de huit, quatre avaient des bases et des chapiteaux avec socle et tailloir carrés, tandis que les quatre autres offraient, avant leur restauration, ces mêmes parties circulaires ; que la basse-nef annulaire n'est pas voûtée, mais qu'elle est simplement couverte en charpente ; et qu'enfin, immédiatement au-dessus des colonnes, prennent naissance les arêtes des huit faces du mur formant une partie octogonale au-dessus de la partie circulaire..... Toutes les autres travées de l'église sont des adjonctions plus ou moins récentes. »



Plan de l'église de Northampton.

M. Isabelle a publié autrefois un remarquable ouvrage sur *les églises circulaires de l'Italie ;* il serait à désirer qu'on en fît autant pour le reste de l'Europe. Pour arriver à un résultat satisfaisant, il faudrait que les sociétés savantes, les revues d'architecture et d'archéologie portassent une attention spéciale sur ces sortes de monuments. En les comparant entre eux, en analysant tous les documents recueillis, on arriverait à reconnaître l'influence directe ou indirecte qu'a pu exercer sur la conception primitive de ces édifices, l'église du Saint-Sépulcre de Jérusalem. C'est pour aider à réaliser ce projet que, sans nous occuper des

nombreux monuments détruits, nous allons donner, d'après M. Ch. Lucas, la liste, encore incomplète assurément, des églises circulaires ou se rapprochant de cette forme, laissant de côté les baptistères, les tombeaux, les tours rondes, ainsi que les constructions antiques qui ont été adaptées au service divin :

ALSACE-LORRAINE. — Oratoire des Templiers à Metz. — Église d'Ottmarsheim, ancien dép. du Haut-Rhin.

ALLEMAGNE. — Cathédrale d'Aix-la-Chapelle. — Notre-Dame de Trèves. — Saint-Géréon à Cologne. — Cathédrale de Fulda. — Église de Druggelte, près Soest (Prusse). — Chapelle de Cobern, sur la Moselle. — Chapelle Sainte-Anne à Heiligenstadt. — Église en ruines à Petersberg.

AUTRICHE. — Église de San-Donato à Zara. — Église de la Sainte-Croix à Vienne.

HOLLANDE. — Église près de Nimègue.

DANEMARK. — D'après M. Marryat *(Jutland et îles danoises)* il existerait encore en Danemark huit églises rondes : deux en Zélande, une à Storehedinge, et une à Bieznede ; une en Funen, à Horne ; une en Jutland, à Thorsager ; et quatre en Bornholm, à Osterlars, Nykers, Ols et Ny.

SUÈDE. — Églises d'Hagby et de Läderbro.

ESPAGNE. — Église des Templiers à Ségovie.

PORTUGAL. — Saint-Sauveur à Coïmbre. — Chapelle du couvent du CHRIST à Thomar. — Chapelle du couvent de Bathala.

FRANCE. — Temple de Lanleff (Côtes du Nord). — Sainte-Croix à Quimperlé (Finistère). — Églises de Neuvy-Saint-Sépulcre (Indre), de Charroux (Vienne), de Saint-Michel d'Entraigues (Charente), de Saint-Bonnet-la-Rivière (Corrèze), de Rieux-Minervois (Aude), de Vaison (Vaucluse) ; le temple de Chassenon (Charente) ; la rotonde de Simiane (Basses-Alpes) ; les chapelles de Riez (Basses-Alpes), de l'église des Cordeliers à Nancy, des Templiers à Laon ; enfin l'ancienne petite chapelle de Saint-Nicolas à Paris, aujourd'hui englobée dans la reconstruction de l'hôtel de Me de Balzac, rue du faubourg Saint-Honoré.

Quelques-uns des monuments que nous venons d'énumérer ont probablement, dans l'origine, servi de baptistères et ne doivent rien à l'influence exercée par le Saint-Sépulcre de Jérusalem.

**Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais.** — Dans une de ses dernières séances, M. Cavrois a raconté comment, dans sa maison de la place de la Préfecture (ancienne 24e maison canoniale), il a retrouvé, dans des fouilles récentes, un puits funéraire, remué déjà à une époque antérieure. Les profanateurs en ont enlevé les objets précieux ou n'en ont pas trouvé ; toujours est-il qu'aujourd'hui il ne reste que des débris. Mais c'est encore une mine riche, si l'on pense que la pelle a mis à jour une trentaine de vases en verre assez ornés, ayant la forme des verres d'expérience dont usent les chimistes, et le col d'un de ces petits vases à parfum, appelés à tort *lacrymatoires*. Cette trouvaille, soumise à M. Bertrand, l'éminent conservateur du musée de Saint-Germain, lui a paru du deuxième siècle et a soulevé son admiration; car notre musée national ne possède rien de semblable aux verres en question. Le même puits a aussi fourni plusieurs poteries curieuses.

— M. Loriquet, archiviste du département, a retrouvé dans les papiers de l'abbaye de Saint-Vaast, qu'il classe en ce moment, un inventaire du trésor de l'abbaye pour 1592, et un autre du logis abbatial rédigé au décès de l'abbé Jean Sarrazin (1598). On sait de quel renom jouissaient les tapisseries de haute-lisse fabriquées à Arras. On sait aussi que cette question a été plusieurs fois abordée, sans qu'on ait jamais songé à essayer un catalogue des chefs-d'œuvre arrageois. Les auteurs en citent à peine une trentaine, tandis que M. Boyer de Sainte-Suzanne, à lui seul, en décrit près de quarante, retrouvés dans des quittances du duc de Bourgogne.

Or, les inventaires de Saint-Vaast donnent la description de quarante-huit splendides tentures composées de cent-neuf pièces. Nous ne citerons que les plus curieuses :

L'histoire du monde. (16 pièces.) — La Passion de Notre-Seigneur. (12 p.) — L'histoire de saint Vaast. (6 p.) La Résurrection. — Abraham, Esther, Tobie, etc. (12 p.) — L'histoire de saint Jean-Baptiste au désert. — L'histoire de sainte Catherine. — La Conversion de saint Paul. — La Madeleine. — L'Annonciation et les trois rois mages. — L'histoire de Suzanne. (4 p.) — La Sibylle de Lybie. — La Décollation de saint Jean. — L'histoire de saint Jean dans la chaudière. — L'ensevelissement de Notre-Seigneur.

Plusieurs de ces tapisseries ayant été commandées en 1579, M. Loriquet rejette l'idée reçue à Arras que l'industrie de la tapisserie est tombée sous les coups de Louis XI et qu'elle n'a jamais pu se relever.

**Société des archives historiques de la Saintogne et de l'Aunis.** — « Au moment où l'on démolit les croix, lisons-nous dans son *Bulletin*, il serait bon de dessiner au moins celles qui ont un caractère antique ou artistique. En attendant, nous demandons qu'on nous indique les croix hosannières qui se voient encore assez fréquemment dans les paroisses rurales. Elles se distinguent presque toujours par une espèce de pupitre en pierre qui servait à poser le livre des Évangiles où le prêtre chantait l'évangile du jour à la procession du dimanche des Rameaux,

*Hosanna.* Le monument de Moëse, qu'on a pris souvent pour un tombeau et même pour le tombeau de *Moïse*, est le spécimen le plus remarquable des croix hosannières dans nos contrées. »

**Société historique du Vexin.** — Cette Société vient de publier la deuxième partie de *l'Abbaye de Maubuisson*, d'après des documents entièrement inédits, par M. A. Dutilleux et M. J. Delpoin. Dans la première partie de leur savant travail, les deux collaborateurs s'étaient occupés des origines de l'abbaye, des domaines qui composaient sa dotation primitive, de la construction des bâtiments d'après les ordres et avec les deniers de Blanche de Castille, par le maître de l'œuvre, Richard de la Tour. Dans la seconde partie, il est uniquement question des bâtiments et des dépendances du monastère, de son église, des tombeaux et des œuvres d'art qu'elle renfermait. De ces vastes bâtiments élevés sous les yeux mêmes de la reine Blanche et si bien appropriés aux besoins des Cisterciennes, il ne reste aujourd'hui que la sacristie, la salle du chapitre, celle des archives, le dortoir des novices et le bâtiment des latrines. Ces magnifiques ruines sont précieusement conservées par le propriétaire actuel; et comme celles des abbayes du Val et de Royaumont, elles sont de nature à grandir notre admiration pour l'architecture monastique du règne de saint Louis. Que de regrets nous inspire cette exacte description de l'église de Maubuisson, qui avait 58 mètres de longueur, 20 mètres de largeur et de hauteur ! C'est là que se trouvaient le tombeau en cuivre de la reine Blanche, représentée en ronde-bosse, avec des habits de religieuse, parce que, peu de temps avant sa mort, elle prononça ses vœux monastiques dans la maison qu'elle avait fondée ; les mausolées d'Alphonse de France, comte de Poitiers, mort en 1271 ; de Jean de Brienne, cousin germain de saint Louis ; de Robert II, neveu de ce roi ; de Mahaut, comtesse d'Artois et de Bourgogne, et d'un grand nombre d'abbesses de Maubuisson.

De toutes les richesses artistiques de l'antique abbaye, il ne reste aujourd'hui que de rares épaves. Citons, entre autres, une statue en marbre noir de Catherine de Courtenay, impératrice de Constantinople, déposée dans la crypte de l'abbaye de Saint-Denis; deux charmantes statues de Charles IV et de Jeanne d'Evreux, que les Carmélites de la rue de Vaugirard ont recueillies dans leur couvent en les baptisant des noms de saint Louis et de Blanche de Castille ; un bas-relief représentant la Cène, transporté dans l'ancienne église des Carmes de la rue de Vaugirard ; une statue funéraire de Gabrielle d'Estrées, au musée de Laon; enfin une madone du quatorzième siècle, sculptée dans un tronc de noyer, dans l'église de Saint-Ouen-l'Aumône. Cette curieuse statue s'ouvre et se développe en triptyque. Un curé de Saint-Ouen y a fait placer des statuettes en carton-pierre représentant le CHRIST, les apôtres et quelques autres saints personnages. D'après les renseignements qu'on nous avait donnés sur les lieux, nous supposions que ces figures avaient été substituées à des figurines en argent ; M. de Guilhermy *(Annales archéol.*, 1869, p. 413*)* nous avait confirmé dans cette croyance. Mais il faut l'abandonner en face des indications si précises que nous fournissent MM. Dutilleux et Delpoin, d'après les anciens manuscrits de Pihan de la Forest. C'étaient des sculptures sur bois qui, dans cette *Vierge ouvrante*, représentaient le Paradis, le Purgatoire, l'Enfer et diverses scènes de l'ancien et du nouveau Testament.

La publication dont nous venons de parler fait le plus grand honneur à la Société historique du Vexin qui, malgré la date récente de sa fondation, a déjà pris rang parmi les Sociétés savantes le plus en renom.

**Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne.** — M. Aug. Nicaise, exposant le résultat des fouilles exécutées dans une sépulture de Champigny (Aube), signale notamment deux jambières en bronze gravé et repoussé, placées sur le tibia d'un squelette: « Ces jambières, dit-il, sont munies en haut et en bas d'un large enroulement formé de douze ou treize tours d'une lame de bronze aplatie, constituant une spirale régulière destinée à comprimer, en haut du mollet et en bas du péroné, la partie postérieure de la jambe. Elles sont décorées de lignes en cordons parallèles, exécutées au repoussé, situées aux extrémités et au milieu de chaque jambière, et de cabochons en forme de têtes de clous, rangés de chaque côté et parallèlement en demi-cercle très ouvert. Les ornements gravés nous montrent des lignes très fines, parallèles aux cordons repoussés et sur lesquelles viennent s'appuyer les pointes ou sommets de longues dents de loup ou chevrons striés eux-mêmes de fines hachures. »

**Académie des sciences de Toulouse.** — M. Gatien-Arnoult, dans le cinquième fragment de son *Histoire de l'Université de Toulouse*, donne de curieux détails, d'après les statuts de l'an 1311, sur les fonctionnaires et sur l'administration de cette illustre université. L'élection du Recteur avait lieu dans une assemblée générale des docteurs, des maîtres, des bacheliers et des écoliers, convoqués dans ce but dans l'église Saint-Jacques ou dans la maison du Chancelier. Le Recteur était pris successivement parmi les professeurs ès décrets, ès lois, ès arts et de grammaire. La durée de chaque rectorat

était de trois mois. — Le Conseil du Recteur était composé de dix membres ; huit étaient nommés par les étudiants et les membres de l'Université, le neuvième par l'évêque et le dixième par le Chancelier.

Les Taxateurs étaient les délégués de l'Université chargés de s'entendre avec les délégués de la municipalité pour taxer le prix des logements occupés par les écoliers. Cette institution, approuvée par une bulle de Grégoire IX, existait dans beaucoup d'autres universités,peut-être dans toutes. Voilà un précédent que ne manqueraient pas d'invoquer, s'ils le connaissaient, les économistes qui s'occupent aujourd'hui du loyer de la classe ouvrière.

Le Banquier général avait pour fonction de faire payer dans toutes les écoles la somme qui était due par chaque étudiant pour le loyer du banc qui lui était assigné ; il était également chargé de percevoir les sommes dues à l'université pour les frais d'examen, de grades, pour les amendes, etc.

Les bancs d'écolier étaient aussi considérés par certains rigoristes comme un luxe scandaleux : à Paris on n'avait pour siège que des bottes de foin, d'où le nom de *rue au Fouare* donnée à celle où étaient les principales écoles. — Les deux Bedeaux, nommés à perpétuité, prêtaient serment de garder fidèlement les secrets qui leur seraient confiés par le Chancelier ou le Recteur, sauf le cas où il pourrait en résulter quelque dommage pour l'évêque et pour son église de Toulouse. — Les Messagers remplissaient les fonctions de ceux qu'on nomme aujourd'hui garçons de salle; ils recevaient par an dix sols petits tournois de chaque étudiant, artiste ou médecin, et vingt sols de chaque decrétiste ou légiste. Ils avaient à leur charge la réparation des bancs brisés. — L'Aumônier, dont le traitement était de quinze livres tournois, disait chaque jour une messe de *requiem* pour les âmes des évêques, chanoines, maîtres et officiaux de Toulouse. — L'Université avait un véritable pouvoir législatif qu'elle exerçait dans des assemblées générales. On s'y occupait des règlements relatifs à l'enseignement, des cotisations à imposer, des modifications des statuts, des différends qui pouvaient s'élever contre l'Université de la part de l'évêque, du Chapitre ou du Chancelier, des peines à prononcer contre les infractions universitaires. La plus grave de toutes, l'interdiction d'enseigner, ne pouvait être prononcée que par l'évêque ou son official.

**Société Eduenne.** — Cette Société est loin d'imiter les nombreuses académies de province qui délaissent les études locales pour la littérature. Presque tous les mémoires de son dernier volume (1882) sont consacrés à l'histoire, à la biographie, aux monastères, aux monuments, à l'épigraphie du diocèse d'Autun. Les anciens usages sont précieusement notés par les membres de la Société et souvent leur origine donne lieu à de savantes dissertations. En voici un fort curieux, signalé par M. de Charmasse.

Le 25 décembre de chaque année, au lever du soleil, le prieuré de Saint-Georges de Couches était tenu d'envoyer à chacun des habitants du lieu un gâteau de farine de pur froment, doré au safran, du poids de sept livres, et une pinte de vin aromatisé, qu'on appelait *Nectar*. Ces gâteaux, nommés vulgairement *les folies*, devaient être présentés au domicile de chaque habitant par un cortège de douze hommes qui les portaient sur leur tête.

Ce même prieur devait faire préparer dans les bâtiments du prieuré un banquet où tous ses vassaux étaient invités par les porteurs des gâteaux et auquel ils avaient droit de s'asseoir et de prendre part. En reconnaissance de ces largesses, ceux-ci étaient redevables envers le prieur, leur seigneur, d'une rente de quatre sous tournois par chaque feu. En 1334, la redevance fut réduite à dix-huit deniers, mais le banquet fut supprimé.

Quand le prieuré de Couches fut réuni au collège d'Autun, les Jésuites qui le dirigeaient demandèrent au Parlement l'abolition d'une coutume qui donnait lieu à des rixes et à de véritables *folies*. Par acte du 17 novembre 1637, l'ancien droit fut converti en une rente de 120 livres au profit des habitants.

D'où provenait ce singulier usage ? Si l'on observe le nom de *folies* que la tradition lui conserva toujours à Couches, l'époque de l'année où il s'accomplissait, les principaux éléments dont il était formé, on se trouve conduit à le regarder comme un écho lointain des antiques Saturnales. C'est ce que démontre fort bien M. de Charmasse, en invoquant les renseignements fournis par Martial et Macrobe. « C'est ainsi, dit-il en terminant, qu'après seize siècles de christianisme, les vieilles coutumes de l'antiquité s'étaient maintenues en vigueur, non pas d'une façon latente et irrégulière, mais en vertu d'obligations véritables qui ne purent être abrogées que par des actes en forme. Le vieux païen, on le voit, a survécu longtemps dans le cœur de l'homme, et qui pourrait prétendre qu'il ait tout à fait cessé de s'y maintenir ? Heureux quand il ne s'éveille ainsi qu'à propos de gâteaux et pour quelques heures seulement ! »

**Académie d'Arras.** — Le dernier volume de ses *Mémoires* contient un important travail de M. Ch. de Linas sur l'*Art et l'industrie d'autrefois dans la région de la Meuse belge*, écrit

à propos de l'Exposition de Liège en 1881 et accompagné de la reproduction soignée d'un certain nombre d'œuvres d'art remarquables. — La *Revue* a publié (1re liv. p. 118) un article de M. Demarteau sur cette étude de premier ordre.

**Société archéologique de l'Orléanais.** — M. Bimbenet, dans une notice consacrée à M. Fleury, curé de Notre-Dame des Ormes, signale et décrit un livre rarissime qui a appartenu à cet ecclésiastique. Ce sont les œuvres de Thomas a Kempis, au nombre desquelles est placée l'*Imitation de* JÉSUS-CHRIST. Cet in-32 de 405 pages, relié en veau, porte ce titre: *Viator christianus, recta ac regia in cœlum via tendens, ductu Thomæ Kempis, cujus de imitatione* CHRISTI, *atque alia piissima opuscula nova cura recensuit et notis illustravit Jacobus Merlo Horstius, Beatæ Mariæ in pasculo pastor. Coloniæ Agrippinæ sumptibus Johannis Kinckii et sociorum MDCXLIII.* Parmi les huit gravures de ce volume, remarquables par la finesse du burin, nous signalerons : 1° un moine, les mains jointes, agenouillé devant la sainte Vierge, assise sur un trône et tenant l'enfant JÉSUS sur ses genoux ; 2° la porte du ciel, surmontée d'une gloire au milieu de laquelle se trouve Dieu le Père coiffé d'une tiare, un sceptre à la main, revêtu du pallium épiscopal; 3° le Sauveur assis sur l'arc-en-ciel, la main droite élevée vers le soleil éternel ; 4° les tabernacles de l'humilité, de la patience et de la pauvreté, commentaire graphique de l'opuscule intitulé : *De tribus tabernaculis.*

La *Revue de l'Art chrétien* a publié divers articles de M. l'abbé Auber, de M. l'abbé Delvigne, et de M. Elie Petit sur l'auteur de l'*Imitation de* JÉSUS-CHRIST (t. II, p. 49 ; XVIII, 454 ; XIX, 233 ; XX, 271 ; XXVI, 169). Aussi croyons-nous que nos lecteurs prendront volontiers connaissance de l'opinion formulée par M. Bimbenet sur cette question si controversée.

« Le caractère de l'écrivain, dit-il, se révèle par ses œuvres; cette proposition semble d'autant plus incontestable qu'elle s'applique aux œuvres de la nature de l'*Imitation* de JÉSUS.

« L'*Imitation de* JÉSUS est en parfait accord avec le *Colloquium animæ*, le *Vallis Liliorum*, le *De Tabernaculo paupertatis*, et le *Gemitus et suspiria animæ pœnitentis.*

« Les œuvres de Gerson appartiennent, il est vrai, à ce genre de sentiments, qui était la corde littéraire que faisaient vibrer alors les malheurs publics, les dissensions de l'Église, les mélancolies de la vie monastique et solitaire et ses longs jeûnes; mais ces œuvres sont loin de manifester la même persistance dans la contemplation et l'ascétisme.

« Kempis était un moine n'ayant d'autres mouvements de l'âme, n'ayant d'autres occupations que celles de la méditation et de la prière, d'autres distractions que celles d'écrire et de copier des œuvres de piété.

« Dans la deuxième livraison, mois d'août 1882, du *Polybiblion*, on annonce l'ouvrage du R. P. Clergyman Retthlwil sur Kempis, qui le rattache à la Société des *Frères de la vie commune*, consacrée exclusivement à cette occupation.

« Gerson, au contraire, a vécu au milieu du monde et des troubles religieux et politiques, alors fort ardents; sa vie a été militante et agitée.

« Il a pris part, comme député, aux conciles de Pise et de Constance ; on l'accuse d'avoir pris tour à tour le parti du pape de Rome, Grégoire XII, et de l'antipape, Benoît XIII.

« Cette observation a été prise en grande considération par ceux qui le déclarent l'auteur de l'*Imitation.*

« Dans une très remarquable biographie dont un savant professeur de l'Université, M. Aubé, est l'auteur, on croit devoir discuter cette objection et la réfuter.

« On cite Michelet, qui, en convenant de cette vie active, distrayant Gerson de la vie claustrale et ascétique sous l'inspiration de laquelle a dû être écrite l'œuvre de l'*Imitation*, attribue au contraire cette œuvre à la lassitude et aux désillusions des grands événements et des ardentes polémiques auxquels il a été mêlé.

« On oppose, au contraire, à Gerson, ses propres sentiments sur la vie monacale et quelques contradictions, recherchées avec peine, il est vrai, dans les divers passages de son œuvre.

« Enfin le style lui-même des deux concurrents est épluché avec minutie ; mais ce qui domine, suivant nous, dans cette partie critique de ces deux existences, c'est la différence incontestable de leurs aspirations.

« La vie de Gerson respire le siècle, la lutte ; elle s'étale sous le regard des grands et des peuples, elle se passe en voyages, en changements de résidence de la France en Bavière, de la Bavière en France, et finit dans la ville de Lyon ; et cela dans un temps où les voyages étaient longs et pénibles.

« La vie de l'autre n'est qu'un acte d'humilité, de renoncement à soi-même dans le silence absolu du cloître. Pour nous, ce débat, étudié avec soin, doit être clos tout à l'avantage de Kempis. »

**Société archéologique de Béziers.** — Cette Société, à la suite d'un concours de Mémoires historiques et de monographies locales, a décerné une médaille d'argent à M. l'abbé Font, pour son *Histoire de Villefranche de Conflens* (Pyrénées orientales). Le rapporteur, M. Louis Noguier, a fait valoir le mérite des recherches historiques, mais il a bien eu raison de pro-

tester contre l'appréciation suivante: « La régularité des rues de Villefranche et l'architecture uniforme de ses maisons, presque toutes bâties dans le style lourd, sombre et massif que présentent, en général, les constructions du moyen âge dans le midi de la France, caractérisent cette petite ville. » Nous voulons bien supposer que M. l'abbé Font n'a eu en vue que l'architecture civile et domestique, mais il n'en a pas moins commis une véritable hérésie archéologique. Il ne suffit pas d'admirer les palais, les hôtels de ville et les beffrois des quinzième et seizième siècles, il faut savoir rendre justice à ces belles constructions civiles des douzième et treizième siècles qu'on voit à Figeac, à Saint-Antonin, à Cluny, à Aigues-Mortes, à Saint-Gilles, à Saint-Guilhem du Désert, à Alby, etc. pour ne parler ici que du midi de la France. La banalité de notre architecture domestique ne nous donne guère le droit de nous montrer si dédaigneux pour le passé.

**Société des sciences morales de Versailles.** — Dans la séance du 20 juillet, M. Guégan a entretenu la Société des très importantes découvertes que son fils, le docteur Guégan vient de faire près de Tunis. Les ruines explorées consistent principalement en un temple qui remonterait au règne de Trajan; une abside de basilique contemporaine du martyre de sainte Félicité et une porte triomphale dont certaines sculptures attestent l'origine chrétienne. M. le docteur Guégan signale, sur une peinture, « deux poissons séparés par une rosace ». D'après les dessins communiqués, nous pensons que ce n'est point là une rosace, mais un pain eucharistique. C'est une représentation analogue à celles des fresques des catacombes et des marbres funéraires qui ont été si bien interprétées dans un sens sacramentel par le cardinal Pitra et M. de Rossi. Il est vrai que la figure qui sépare les deux poissons, symbole des chrétiens n'est pas un simple cercle partagé par une croix et représentant les *panes quadrati* des Romains. Mais il est fort possible que les pains, en Afrique, aient été décorés d'empreintes plus compliquées, ayant l'aspect d'une rosace. C'est une hypothèse que nous soumettons aux archéologues qui ne vont pas manquer d'étudier les intéressantes découvertes de M. le docteur Guégan. J. C.

**Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.** — Dans la séance du 27 avril 1883, M. Fr. Lenormant a commencé une lecture sur la topographie, l'histoire et les antiquités du Val di Tegiano, en Lucanie ; M. Perrot a terminé la lecture de son Mémoire intitulé: *Comparaison de l'Egypte et de la Chaldée ;* M. A. Bertrand a communiqué des inscriptions trouvées à Monastir (Tunisie). Dans la séance du 11 mai, M. Ch. Robert a lu un rapport sur les fouilles faites aux arènes de la rue Monge ; M. le marquis de Vogué a fait une nouvelle communication sur une inscription bilingue gréco-palmyrénienne trouvée par le prince Lazareff Abamelek ; M. Edmond Le Blant a envoyé de Rome des renseignements sur les antiquités trouvées sur l'emplacement de la ville d'*Antemnae.* — Dans la séance du 18 mai, M. Oppert a lu un mémoire sur des inscriptions cunéiformes conservées au Vatican.

L'Académie a décerné, dans sa séance du 15 juin, le grand prix Gobert, à M. Frédéric Godefroy, auteur du *Dictionnaire historique de la langue française*, par 19 voix, contre 17, données à M. Paul Viollet, auteur d'une édition critique des *Etablissements de saint Louis.* Le second prix a été décerné à M. A. Giry pour son ouvrage sur les *Etablissements de Rouen.*

Dans la séance du 22, M. Alexandre Bertrand a annoncé la découverte à Grand, près de Neufchâteau, d'une grande mosaïque servant de pavage à une basilique gallo-romaine ; il a communiqué en même temps une inscription trouvée en Tunisie et mentionnant un *sacerdos provinciæ.*

Dans la séance du 13 juillet, l'Académie a entendu la lecture du rapport fait par M. Alexandre Bertrand, au nom de la commission des Antiquités nationales, sur le concours de cette année. Voici les récompenses accordées par l'Académie à la suite de ce concours : 1re médaille d'or : M. Beautemps-Beaupré, *Coutume du Maine et de l'Anjou ;* 2e médaille d'or : M. Pélicier, *Essai sur le gouvernement de la dame de Beaujeu ;* 3e médaille d'or : MM. Auguste et Emile Molinier, *Chronique normande du quatorzième siècle.* Six mentions honorables ont été accordées à MM. d'Arbaumont, Joret, Loriquet, le docteur Barthélemy, l'abbé Albanès, du Bourg.

L'Académie a proposé, pour le prix biennal de 20,000 francs, M. Paul Meyer, professeur à l'Ecole des Chartes, par 13 voix contre 11 données à M. Maspéro, professeur au Collège de France. L'Institut, toutes sections réunies, sera appelé à ratifier cette décision le mercredi 3 octobre, et le lauréat sera proclamé dans la séance du 25 octobre.

M. G. Schlumberger a communiqué à l'Académie, séance du 20 juillet, une note sur cinq sceaux, dont quatre d'origine byzantine : 1° Le sceau de Gabriel Exousiocrator d'Alanie : à l'endroit, buste de la Panagia (sainte Vierge) de face, avec le médaillon du CHRIST sur la poitrine : au revers, une légende ; 2° Le sceau de Michel, vestarque et duc de Vaspouraçan ; 3° Sceau de Théophano Mouzalon, archontissa (princesse) de Russie. Au droit : deux saints debout soutenant d'une main le médaillon du CHRIST. Au revers, la légende : « *Seigneur, protège ta servante Théophano, Mouzalon, archontissa de Russie.* » 4° Sceau de Pierre, archôn (prince) de Dioclée

(Montenegro). Au droit: Buste de la Vierge, de face, tenant sur sa poitrine le médaillon du CHRIST. Au revers, une inscription de quatre lignes : « *(Sceau) de Pierre, archôn de Dioclée Amen* ». 5° Sceau de Trasemund, roi des Vandales. Au droit : Buste de face du roi Trasemund, la tête nue ; la main droite repliée sur la poitrine, entre deux petites croix. Au revers : TRASEMVND.

**Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique.** — Sa dernière livraison contient un travail de M. Edgard Baes sur *les matières colorantes employées par des artistes dans les divers procédés de peinture en usage dans l'antiquité, pendant le moyen âge et à l'époque de la Renaissance.*

Les conclusions de ce travail sont des plus intéressantes. — Combien d'œuvres modernes de peinture sont déjà méconnaissables, tandis que les musées regorgent de travaux importants du quinzième siècle et même d'époques antérieures, étonnant par la fraîcheur et l'éclat de leurs couleurs. — Nos devanciers possédaient des teintes à peu près identiques à celles de nos peintres contemporains, quoique privés de beaucoup de nos produits chimiques. Leurs matières, employées avec des *soins* extrêmes, étaient utilisées à l'état naturel. La chimie a peut-être nui à la conservation des tableaux en offrant des mélanges faciles, mais instables. — Les anciens étaient bien plus sévères que nous pour l'emploi de certaines couleurs. Pour les chairs, par exemple, l'école gothique n'employait que le blanc, le massicot, des ocres, des rouges absolument sûrs et rarement le jaune de Naples particulier qu'on n'a pas reproduit depuis.

Aujourd'hui, au contraire, on se sert de couleurs nombreuses, d'un emploi facile et d'une durée éphémère et on livre sans remords de conscience un tableau qui, dans vingt ans, ne sera plus que l'ombre de ce qu'il était au sortir des mains de l'auteur. — L'auteur donne à ce sujet aux artistes des conseils pratiques de la plus grande utilité.

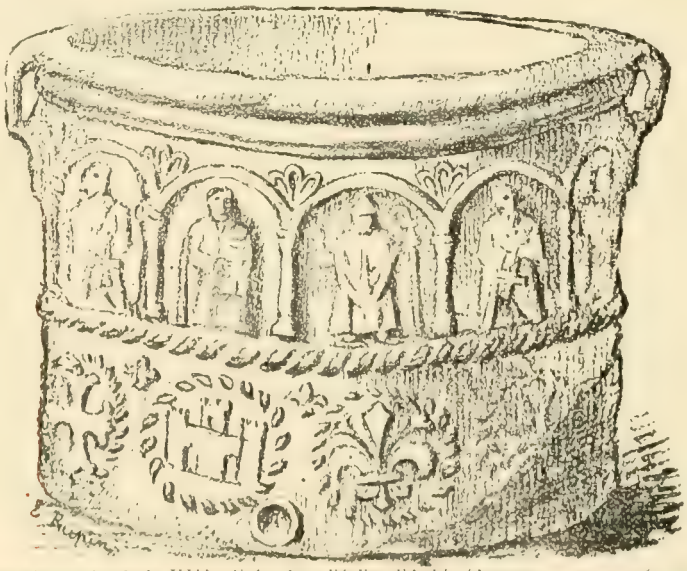
— Monsieur H. Hymans signale un tableau de la galerie royale de Turin, qu'il a reconnu pour une œuvre de Jean Van Eyck — C'est un petit panneau, représentant saint François d'Assise, dont la reproduction photographique est l'objet d'une planche du *Bulletin.*

M. Hymans croit reconnaître une allusion à cette œuvre, dans le testament d'Anselme Adornès, chevalier à la cour de Bourgogne, originaire de Gènes, qui vint à Bruges en 1424, et mourut en Ecosse en 1483.

Il légua à ses filles un petit tableau de saint François, dû au pinceau de Jean Van Eyck, dont le volet devait porter son portrait et celui de sa femme. — L'origine génoise de ce personnage explique la présence en Italie de cette œuvre du grand maître flamand.

**Bulletin de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux arts de Belgique.** — Les derniers numéros ne sont pas riches en communications artistiques. — Nous ne pouvons y relever, pour ce qui est de nature à intéresser nos lecteurs, qu'une note de M. Ed. Mailly, sur *quelques desiderata de l'histoire de l'art en Belgique.* — L'auteur voudrait voir paraître un « exposé de la situation de la musique d'église, de concert et de théâtre à Bruxelles pendant la domination française et sous le gouvernement des Pays-Bas » et une histoire des expositions de peinture organisées à Bruxelles, de 1811-1830. — Il signale des lacunes dans la biographie de quelques artistes belges de la fin du siècle dernier, notamment des médailleurs Benjamin Duvivier, Jean-Baptiste Henewyn et Chrysogone Marquart, ainsi que de l'architecte Montoyer.

L. C.



Cuve baptismale en plomb du XIII^e siècle, dans l'église d'Aubin (Aveyron ; — v. p. 560, 2^e col., 4^e al.

# Bibliographie.

## Mémoire archéologique sur les découvertes d'Herbord, dites de Sanxay, par le Père Camille de la Croix, S. J. *(Niort, Libr. Clourot.)*

L'objet de cette brochure ne rentre pas dans le cadre de cette Revue. Toutefois les découvertes du Père de la Croix sont si importantes et l'intérêt qu'elles ont éveillé de toutes part est si considérable, qu'une partie de nos lecteurs pourrait nous en vouloir si nous restions muets sur les travaux du savant jésuite belge.

Dans le mémoire lu à la Sorbonne, dans la dernière réunion des sociétés savantes de Paris et des départements, le Révérend Père de la Croix donne des détails très intéressants sur les fouilles qu'il continue à pratiquer à Sanxay ; il a mis successivement au jour les substructions d'un vaste temple avec son *Péribolos* et la cour qui le précède; d'un théâtre qui pouvait contenir 8,000 spectateurs ; de thermes, d'hôtelleries, de tout un ensemble de constructions détruit et abandonné, semble-t-il, au commencement du cinquième siècle, et qui aurait été fréquenté pendant les beaux mois de l'année par des populations Gallo-Romaines.

Dans le dernier chapitre de son mémoire, l'auteur donne ses conclusions, et il cherche à établir la nature de cette vaste agglomération d'édifices, les raisons pour lesquelles ils ont été élevés, les causes qui les ont fait disparaître. Il commence par déterminer ce qu'elle *n'a pas* pu être. Ces constructions, dit-il, n'ont pu servir de villa; elles ne constituent pas les restes d'une ville; elles n'ont jamais appartenu à un établissement d'eaux minérales...

Que sont-elles donc aux yeux du savant qui dirige les fouilles ? Ces substructions sont romaines, dit-il, personne ne le conteste, le caractère des détails d'architecture retrouvés les fait remonter même au premier siècle de notre ère ; cependant elles ne paraissent pas avoir été faites pour des Romains ; de nombreuses considérations viennent à l'appui de cette opinion. Mais, lorsque Jules César soumit les populations Gauloises au joug de Rome, sa politique le portait à respecter autant que cela était possible, les mœurs et les coutumes des tribus vaincues, tout en cherchant à les transformer insensiblement afin de mieux les absorber, en leur faisant adopter les habitudes romaines. Or, les Gaulois se réunissaient chaque année en assemblée générale, notamment dans le pays des Carnutes, sous la direction de leurs druides, pour y élire leurs chefs, pour traiter des intérêts de leur religion et de tout ce qui importait à la tribu dans la direction de ses affaires. Mais, il fallait, ce semble, des assemblées partielles, dans lesquelles chaque tribu élisait ceux des siens, qui la représenteraient aux comices générales.

Pourquoi, alors, le lieu d'assemblée des Pictons n'aurait-il pas été cette vallée de la Boissière, couverte des constructions romaines remises au jour par le savant auteur du mémoire ? Elle occupe le centre topographique du pays de cette tribu, et offrait autrefois un de ces sites âpres et sauvages comme les aimaient les Gaulois pour leurs réunions. A cette détermination fort plausible, mais hypothétique puisqu'aucun texte ancien ne la rend certaine, on pourrait ajouter celle d'un centre annuel forain ; dans ce cas également les constructions romaines auraient été motivées en cet endroit par les réunions qu'y tenaient antérieurement les Gaulois. La suite des études sur cette importante découverte en donnera un jour, nous l'espérons, la destination précise.

Il va de soi que nous ne faisons que résumer très sommairement les déductions ingénieuses, appuyées d'ailleurs de considérations savantes par le Révérend Père de la Croix. Nous n'entendons pas prendre parti dans les controverses qui pourront s'engager quant aux conclusions de son mémoire. Ce qui tend à leur donner toutefois un certain crédit, c'est la nature des trouvailles faites dans ces substructions, et les petits objets mobiliers qu'on y rencontre.

Ces trouvailles, d'après le mémoire que nous analysons, sont, il faut bien en convenir, de mince valeur. Les objets, comme nombre et comme intérêt archéologique, sont de beaucoup inférieurs aux résultats des fouilles pratiquées dans un grand nombre de cimetières gallo-romains et dont beaucoup de nos musées de province s'enrichissent sans faire grand bruit. Dans la vallée de la Boissière, il ne paraît pas que l'on ait découvert un seul de ces cimetières. En revanche, on a trouvé dans les substructions de Sanxay, quelques monnaies gauloises des derniers chefs Pictons, des monnaies consulaires, légionnaires et impériales, la plupart en bronze et gé-

néralement très frustes ; des fragments de poteries des quatrième et cinquième siècles; des morceaux d'une statue en bronze doré, une statuette de Mercure en bronze, des ustensiles de toilette, et quelques débris de sculpture assez remarquables pour être attribués à l'époque des Antonins.

Nous ajouterons en terminant que les fouilles se poursuivent ; elles n'ont par conséquent pas dit leur dernier mot. Nous pouvons espérer qu'un jour le Révérend Père de la Croix donnera un travail complet sur le résultat de ses investigations et que la lumière se fera de plus en plus sur son importante découverte. En attendant, on est heureux d'apprendre que la commission des monuments historiques de France, réunie le 6 juin dernier, sous la présidence de M. Antonin Proust, après avoir examiné le résultat des travaux du savant jésuite, a voté une subvention de dix mille francs pour la conservation des substructions découvertes jusqu'à ce jour. Elle a ensuite renvoyé au ministre de l'instruction publique, avec avis favorable, la question relative au rachat par l'État du terrain des fouilles. La dépense pour cet objet est évaluée à cent mille francs.

J. H.

---

**Les épisodes miraculeux de Lourdes,** par Henri Lasserre; Paris, Palmé, 1883, in-8° de xxxi-474 pp. — 3,50 frs.

Ce livre, écrit avec un art infini et un charme incomparable, ne peut trouver place dans la *Revue de l'Art chrétien* qu'à un point de vue tout à fait spécial, qui est celui de l'archéologie. Notre devoir est d'éclairer le lecteur à l'aide de l'enseignement romain, le seul en qui on puisse avoir une confiance absolue.

On lit page 171 : « L'événement miraculeux (la guérison instantanée du menuisier de Lavaur) a fourni le sujet de l'un des vitraux de la basilique de Lourdes, celui de la chapelle du Rosaire. » Quelque importante que soit la grâce obtenue, elle ne peut faire, à elle seule, l'objet d'un vitrail et ici nous devons rappeler le décret de la Congrégation des Rites [1], qui prohibe, en peinture sur verre, toute autre représentation que celle des saints inscrits au martyrologe romain. Tout au plus pourrait-on admettre, avec autorisation épiscopale, un médaillon et une inscription rappelant le prodige, mais dans de minimes proportions, à supposer que le miraculé fût lui-même le donateur de la verrière.

Page 163, il est question de l'ex-voto offert en reconnaissance par le même menuisier : ce sont les bandelettes qui liaient ses jambes ulcérées. « Qu'il nous soit permis d'exprimer le regret que des précautions ne soient point prises pour conserver à jamais à la piété des fidèles les ex-voto de cette sorte. Nous voudrions que ceux qui sont fragiles fussent religieusement enfermés en des vases de cristal, comme des objets précieux. Nous voudrions que chacun d'eux portât une inscription qui marquât à quel événement, à quelle date, à quelle personne guérie il se rapporte : de façon que, à l'aide de cette indication, tout le monde pût, d'un côté vérifier le fait, et, de l'autre, lire dans les *Annales de Notre-Dame de Lourdes*, ou dans d'autres publications, le récit détaillé du miracle dont tel ou tel ex-voto est le témoignage.»

On ne peut parler plus sagement, car les ex-voto, de toute nature, sont les témoins authentiques de l'histoire. Il serait facile de constituer, dans une des pièces de la sacristie, une espèce de musée pieux, qui contiendrait à la fois les objets précieux et les souvenirs des grâces opérées. Ce musée spécial aurait certainement, autour de ses vitrines, de nombreux spectateurs, comme le trésor de Notre-Dame de Lorette, établi près de la *Santa Casa*, pour recueillir les dons apportés par la piété et la gratitude des pèlerins.

Je relève cette inscription page 105 :

*Surge et ambula* (Luc, v, 23)
*Victor Marie de Musy, prêtre*
*du diocèse d'Autun*
*guéri le 15 août 1873.*

Nos églises sont actuellement envahies par une foule de plaques commémoratives qui ne disent absolument rien dans leur laconisme ou sous leurs initiales insignifiantes. Il devient urgent de les bannir, car c'est une lèpre qui gagne et couvrirait bientôt les murailles, si on n'y prenait garde [1]. Ces souvenirs pieux ne doivent pas avoir la perpétuité du marbre : ils sont, au contraire, essentiellement mobiles et leur forme est celle d'une tablette en bois peint. Les plaques fixes devraient être réservées, toujours avec l'assentiment préalable de l'ordinaire, aux faits les plus saillants et qu'il est utile ou édifiant de transmettre à la postérité. Leur rédaction doit surtout être révisée avec soin. Qu'on en juge par ce spécimen. Pourquoi mêler le latin au français, puisqu'on s'adresse au peuple ; ou pourquoi, puisqu'il s'agit d'un prêtre, l'inscription n'est-elle pas tout entière en latin ? Le texte parle de la guérison d'un paralytique. N'était-il pas alors tout naturel de faire précéder la citation de ces trois

1. J'ai publié ce décret dans ma *Collection des décrets authentiques* et je l'ai répété dans le *Traité de la construction des églises*.

1. Un curé faisait appel dernièrement, pour la construction d'une chapelle, non seulement à la piété, mais encore à la *vanité* des fidèles, en offrant de faire graver leurs noms sur le marbre, s'ils donnaient au moins vingt-cinq francs. Quelle singulière manière d'honorer un saint, qui fut constamment le modèle de l'humilité et de la pauvreté ! Quelle bizarre idée de proposer comme motif d'ornementation une exhibition de noms plus ou moins indifférents au public ! Cette liste se garde dans les archives, mais ne s'affiche pas effrontément dans le lieu saint. Il faut n'avoir jamais eu le sens esthétique pour oser pareille innovation, que l'ordinaire doit se faire un devoir de réprouver.

mots essentiels : « JÉSUS dit au paralytique »?

On se demande nécessairement : de quelle maladie ou infirmité a été guéri ce prêtre ? Quel âge avait-il au moment de sa guérison ? Depuis combien d'années souffrait-il ? Tous ces détails ne peuvent être négligés et avec une ou deux lignes de plus on satisfaisait les lecteurs les plus curieux. Jamais Rome n'eût écrit une mémoire aussi brève et presque froide, qui n'attire pas le regard et n'émeut pas le cœur.

Cette inscription est encastrée dans le pavé à l'endroit même où se tenait le paralytique quand il se leva pour s'agenouiller.

Nous unissons volontiers nos protestations à celles de l'auteur qui se plaint que, « pour faire place aux grands travaux de luxe, encore en cours d'exécution », on ait « totalement changé l'aspect primitif des lieux où la Vierge est apparue » (p. 451) ; qu'on ait détruit « la rotonde rustique », élevée à ses propres frais dans le but d'offrir « un abri gratuit pour les repas des pèlerins, avec tables de marbre, ombrages et fontaine » (p. 451) ; qu'on ait enfin supprimé « le chalet des évêques » qui « avait coûté une quarantaine de mille francs aux généreuses donatrices », Mlles de Lacour (p. 453). Une fondation est toujours chose sacrée, surtout quand elle a été régulièrement acceptée par l'autorité compétente et, pour la modifier, la transformer ou la renverser, il faudrait tant le consentement des fondateurs que celui du Saint-Siège. De plus, l'histoire elle-même est indignement outragée quand on se permet, pour des besoins imaginaires ou secondaires, de donner au lieu des apparitions une physionomie différente de celle qu'il avait au temps des visions de Bernadette. « C'est la terre en face du ciel ; c'est l'homme avec lui-même » (p. XVIII). Qui ne regrettera amèrement ce côté *humain*, là où tout devrait être exclusivement *spirituel* ?

X. B. DE M.

## Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. — Les mosaïques de Naples, par M. EUGÈNE MUNTZ; Paris, 1883, in-8°, de 15 pages.

Cette brochure constitue le septième fascicule d'une étude d'ensemble, commencée en 1874 dans la *Revue archéologique*, sur les mosaïques italiennes, existantes ou disparues. L'éloge de l'auteur n'est plus à faire et tous les archéologues se plaisent à reconnaître sa vaste érudition et la sûreté de sa critique.

Les mosaïques Napolitaines étaient au nombre de six ; il n'en reste plus que trois. Elles se classent ainsi chronologiquement :

La basilique de l'évêque Sévère, dite la *Severiana* (IVe siècle);

Le tombeau de saint Gaudiosus, dans les catacombes (milieu du Ve siècle) ;

Le baptistère de la cathédrale (2e moitié du Ve siècle) ;

Le portrait de Théodoric, au forum (VIe siècle);

L'église de l'évêque Étienne, dite la *Stephania* (VIe siècle) ;

*Santa Maria del principio*, à la cathédrale (1322).

On me permettra de joindre ici la description de deux de ces mosaïques et de faire remarquer qu'en 1881 j'ai précisé le symbolisme des quatre saisons et des quatre prophètes qui se voyaient à la *Severiana*, dans une dissertation intitulée *Les mosaïques de Milan* (1).

J'insisterai surtout sur l'iconographie.

CIMETIÈRE DE SAN GAUDIOSO. — Les mosaïques du cimetière napolitain de San Gaudioso nous ont été révélées par le R. P. Garrucci. Il est donc juste de laisser la parole à l'éminent et infatigable explorateur des antiquités chrétiennes de l'Italie.

« Dans le cimetière, qui avoisinait l'église qui prit le nom de San-Gaudioso et près de son sépulcre, noblement orné de mosaïques, existe une crypte, avec un *arcosolium*, dont l'arc est peint de rhombes et de fleurs : la lunette du fond porte trois personnages. Dans le milieu est figuré saint Pierre, sans nimbe, en dalmatique et pallium, sur le bord desquels sont les lettres ou signes ΓΙΓ (2). Au-dessus est écrit : S PETRVS (3). A droite est un personnage imberbe, vêtu de la même manière. Les deux bords de son manteau sont marqués de la lettre Ĥ (4). A gauche est l'image du défunt, que l'inscription, écrite au-dessus, nous fait connaître s'appeler PASCENTIVS. Il est vêtu d'une dalmatique et d'une pénule : il étend vers son saint protecteur ses mains voilées. Tout ce groupe est au milieu de deux candélabres allumés. Le personnage inconnu est peut-être saint Gaudioso, invoqué par Pascenzio comme patron.»

La pl. CIV reproduit cet intéressant monument, classé par le P. Garrucci parmi les peintures cimétériales. L'intrados de l'arc est bordé, en avant et en arrière, d'une rangée de perles allongées et le champ, par des lignes obliques nouées aux points de rencontre, se couvre d'une série de losanges où sont représentés des fleurons crucifères.

Le personnage principal est saint Pierre, désigné par l'inscription : il le serait encore par sa figure typique, surtout par ses cheveux taillés en couronne. Sa tunique est laticlavée : de la gauche il ramène son manteau et tend la droite vers son client. Sa haute taille dénote une importance hiérarchique plus grande que celle des deux personnages qui l'escortent et entre lesquels existe encore une différence, car l'innommé est plus grand que Pascentius. Les pieds de l'apôtre sont sandalés.

1. *Revue de l'Art chrétien*, t. XXXII, pp. 135-137.
2. L retournées, affrontées et marquées d'un point dans l'angle.
3. Il ne reste plus du V que les deux pointes.
4. Les jambages sont pointés en haut et en bas.

Le personnage de gauche, que l'on suppose être saint Gaudiosus, porte exactement le même costume ; seulement sa figure est imberbe et sa chevelure courte : il semble regarder d'un air bienveillant Pascentius et sa main ouverte, tournée vers sa poitrine, fait le geste de la parole qui affirme.

Pascentius est un adolescent. Sa tunique, à manches serrées, qui pourrait bien être une aube, n'a pas de laticlaves. Sa chasuble, relevée sur les bras, ne descend guère plus bas que les genoux et un simple galon indique l'orfroi antérieur. Ses mains sont couvertes d'un linge, en signe de respect, comme s'il allait recevoir quelque chose du prince des apôtres. Les pieds semblent chaussés. Aux deux extrémités on voit deux candélabres élancés, d'une forme très curieuse. Le pied se compose de trois tiges recourbées, absolument comme pour les candélabres mortuaires, à Rome. La tige est formée de deux fuseaux dont les pointes rejoignent, l'une le pied et l'autre la bobèche, qui est large, ronde et profonde comme un plat. Sur la tige centrale est plantée une torche, très courte et allumée. Cette torche nous fournit un détail curieux : elle n'est autre chose que l'assemblage de plusieurs cierges, mais avec une mèche unique, reliés en deux endroits par une bandelette.

Les couleurs ne sont pas indiquées ni dans le texte ni sur la planche du P. Garrucci ; toutefois il est bien probable que les vêtements sont blancs, avec des laticlaves de pourpre, excepté peut-être pour la chasuble, qui pourrait être de couleur.

Le P. Garrucci ne date pas cette peinture, qui a quelque analogie avec les fresques des catacombes romaines. L'absence du nimbe est compensée pour saint Pierre par le *sanctus*, qui précède son nom. Je crois qu'on peut la dater du cinquième siècle environ. Pascentius devait reposer dans le tombeau que recouvre cet *arcosolium*.

Il était nécessaire de donner cette peinture, parce qu'elle représente le saint auquel le cimetière est dédié et dont le tombeau est ainsi décrit par le P. Garrucci :

« La tombe de saint Gaudiosus est ornée de mosaïques. Les cubes qui les composaient sont en grande partie arrachés et en grande partie détruits par le temps. Par les traces qui en restent sur la chaux, on peut cependant reconnaître quel en fut le dessin. On y voyait le buste du saint, renfermé dans une couronne, occuper le centre de l'abside: sous la couronne était probablement un vase, d'où s'échappaient deux tiges de vigne, chargées de beaux raisins, et le champ entier était décoré de leurs amples et gracieuses volutes. Maintenant il ne reste que quelques feuilles et quelques grappes. Mais ce qui est plus important, c'est la conservation presque entière de l'inscription, tracée en cubes de mosaïque sur la face extérieure de *l'arcosolium*. Je ne puis en priver mes lecteurs, car je ne sache pas qu'on en ait encore publié une précieuse copie, qui remonte au temps de Baronius, lequel, le premier, mais sans la transcrire correctement, la publia dans le *Martyrologe* au 28 octobre :

HIC REQVIESCIT IN PACE. SC̄S GAVDIOSVS
EPISC QVI VIXIT. ANNIS IVXI..... VS DIE.
VIKAE NOVEMBRES. CO..... DIC. VI (1).

« Je ne dois pas omettre qu'ici manque jusqu'au mot EPISC ; c'est pourquoi Ruinart observait qu'on devait s'étonner (*Hist. persec. Vand.*, part. II, cap. IX), *quod nulla ipsius episcopalis dignitatis mentio ibi facta fuerit.*

« S. Gaudiosus est un de ces évêques qui, chassés d'Afrique par l'Arien Genséric, déjà maître de Carthage (Vict., *Vit.*, lib. I, n. 4), abordèrent à Naples en Campanie, l'an 439. L'année de sa mort n'est pas certaine, car, dans l'inscription, le nom du consul a disparu. Néanmoins on peut croire qu'elle arriva en 453 ou 468, dans lesquelles deux années eut lieu l'indiction sixième, qui reste toute entière intacte. La transcription de la légende le fait mourir âgé de 71 ans et non LXV, qui est la leçon du célèbre professeur Parascandolo (*Mem.*, t. I, pp. 68,852), ou autrement, comme on le voit dans la planche III, tome I du même ouvrage et que le nota le P. Van Hecke (*Act. Boll.*, t. LX, p. 584), où il dit: *Clare legitur VIXIT ANNIS M et post intervallum unius litteræ VS ita ut, prius elementum quinque, secundum sepultus significare potuit.* La planche de Parascandolo porte certainement MC immédiatement après VS. Maintenant que nous avons une transcription exacte, nous pouvons être sûr qu'il vécut LXXI ans au moins et il me paraît qu'il est plutôt mort en 453, Flavius Opilion étant consul en Occident, qu'en 468, quand Flavius Antémius Auguste était consul sans collègue.

« De quelque façon que l'on comble la lacune, il sera toujours probable que la mosaïque appartient à la seconde moitié du cinquième siècle. Le titre de SANCTUS ne s'y oppose pas, comme pense Ruinart (*loc. cit.*), car on commença à le donner aux martyrs justement au cinquième siècle et il n'est pas douteux que saint Gaudiosus, glorieux confesseur de la foi, fût compté parmi eux : en effet, il pouvait bien écrire de lui-même, comme saint Eugène, évêque de Carthage, son contemporain, *quodcumque fecerit me dividi a vobis, mecum est palma.* A cette époque encore se rapporte bien le dessin, qui ressemble à la peinture de l'*arcosolium* d'Eleusinius, homme de sainte mémoire, SC̄E MĒM HELEVSINIVS (V. pl. CII, n° 1),

1. M. Muntz coupe autrement les lignes et sa lecture est meilleure.
HIC REQVIESCIT IN PACE SC̄S GAVDIO
SVS EPISC. QVI VIXIT ANNIS LXX VS DIE
VI KAAE NOVEMBRES CO. DIC. VI.
A la seconde ligne restituez *depositus* et à la dernière *consule, indictione*. Les lettres, dit Parascandolo (*Mem. delle chiese di Napoli*, Naples, 1845, t. I, p. 68) sont d'or sur fond bleu : « La epigrafe pure in mosaico a caratteri dorati in fondo celestre. »

dans le cimetière inférieur de saint Janvier. Là on voit son buste dans un cercle, entouré de deux tiges de vigne chargées de grappes, comme dans la mosaïque dont je parle. » (*Stor. dell'arte crist.*, t. IV, p. 6.)

Le père Garrucci ne donne pas un dessin de cette mosaïque et c'est à tort, car le peu qui reste mérite d'être étudié et contrôlé. Sans doute l'exemple d'Eleusinius peut faire croire que le personnage représenté dans le médaillon et entouré d'une couronne est saint Gaudiosus; mais qu'on n'oublie pas que, dans la chapelle de Sainte-Matrona, ce personnage est le Christ, auquel convient mieux la vigne.Cette vigne part du corps même du Christ, tandis que, dans la planche CII, elle flanque la couronne, mais n'en émerge pas : ses tiges même partent de l'extrémité de la lunette, ce qui indiquerait une provenance différente. Le saint n'est pas la vigne, il est seulement entouré de ses rameaux; ce qui signifie ou que cette vigne est bien le Christ pour lequel il est mort, ou que lui-même est une des branches de cette plante mystique, comme avait dit le Sauveur : *Ego sum vitis, vos autem palmites.*

Quoi qu'il en soit, il est trois monuments que nous devons désormais grouper ensemble à cause de leur similitude de décoration : ce sont les trois lunettes de saint Gaudiosus, de saint Eleusinius et de la chapelle de sainte Matrona. Or ces trois monuments sont contemporains et datés par l'époque même de la mort de saint Gaudiosus, c'est-à-dire le milieu du cinquième siècle. Dispersés en trois endroits différents, dont deux à Naples et un dans le Napolitain, sont-ils du même artiste ? C'est possible, mais sans que l'on en soit certain cependant. En tout cas, les artistes travaillaient d'après un type commun ou, si l'on veut, une même tradition d'école. En décrivant la mosaïque de la chapelle de sainte Matrona, je l'avais assignée au milieu du cinquième siècle, me refusant à la faire descendre jusqu'au sixième. Le père Garrucci me fournit une preuve péremptoire de mon affirmation. La décoration de la crypte de saint Gaudiosus a dû suivre de bien près son ensevelissement sous *l'arcosolium* préparé en son honneur. Lorsque Pascentius, par dévotion envers le saint évêque, voulut se faire enterrer près de sa dépouille vénérée, un autre *arcosolium* fut creusé, mais plus modestement décoré de peintures. Le cinquième siècle touchait à sa fin.

Faut-il voir dans le personnage qui accompagne saint Pierre à gauche saint Gaudiosus? C'est probable et douteux en même temps ; probable, à cause du vocable même de la crypte et de la présence du corps saint; douteux,car le Père Garrucci a posé lui-même ce principe, que les évêques étaient représentés barbus, tandis qu'ici le personnage est imberbe. Cependant ce caractère ne serait pas absolu, car saint Janvier, dans une peinture contemporaine, (pl.CII) et dans le cimetière de Naples, est figuré sans barbe, avec la tunique laticlavée, le manteau et les sandales, absolument comme saint Gaudiosus. Dans ces deux fresques nous voyons le principal personnage honoré de deux cierges allumés, coutume ancienne qui s'est perpétuée dans l'Église et qu'a maintenue le Saint-Siège pour l'exposition des saintes reliques.

BAPTISTÈRE DE SAINT JEAN IN FONTE. — Le révérend Père Garrucci a consacré les planches CCLXIX et CCLXX de sa *Storia dell' arte cristiana* à la reproduction des mosaïques qui décorent le baptistère de Saint-Jean *in fonte*, à la cathédrale de Naples. Il les explique ainsi pages 79-83 :

« Les ornements en mosaïque, usités partout dès le quatrième siècle, ne manquèrent pas à la cathédrale de Naples, si antique et si noble. De fait, nous savons par Jean Diacre (*in Vita*) que l'évêque saint Sévère, ayant construit une basilique, qui dans la suite prit le nom de *catholique majeure Sévérienne*, orna l'abside d'une mosaïque, où l'on voyait le Sauveur au milieu des douze apôtres et, au plan inférieur, étaient les quatre grands prophètes. Après saint Sévère, le même chroniqueur Jean mentionne la mosaïque, placée par Jean II, dans la première moitié du sixième siècle, dans la *Stéphanie* construite par lui de nouveau et il y représenta la transfiguration avec beaucoup de fatigue et un travail exquis. Actuellement, ces deux mosaïques ont péri, et nous aurons en place à mettre en lumière une mosaïque très précieuse dont on ignore l'auteur et qui n'a été ni décrite ni indiquée par aucun auteur ancien. Ce qui démontre d'une certaine façon qu'il y en avait une telle abondance qu'on n'a pas fait mention particulière de celle-ci, malgré sa beauté. Parmi les écrivains modernes cette belle œuvre n'a pas échappé à Alexis Symmaque Mazzocchi, qui en a donné une courte description dans l'opuscule intitulé : *De cathedr. ecc. Neap. semper unicæ vicibus* (Neapoli, 1751, part. I, cap. III, §. 3, nota 24, p. 27). De nos jours, le chanoine Parascandolo en a parlé plus au long et en a donné une idée dans la planche IV de ses *Memorie stor. crit. diplom. della chiesa di Napoli.*

« Cette mosaïque est très endommagée et le dessin que j'en donne, j'ai pu l'avoir en me servant du secours de Capparoni. Nous devons être très reconnaissant au vénérable chapitre qui permit dans ce but de faire un échafaudage au moyen duquel cet excellent artiste put contempler de près et nettoyer entièrement la partie subsistante et la dessiner exactement. C'était vraiment nécessaire, car la restauration moderne en stuc, imitant les cubes, il en résulte que, regardée d'en bas, cette mosaïque trompe les moins experts. Aussi

le sagace Mazzocchi ne sut pas distinguer l'ancien du moderne et crut que le tout était ancien, mais qu'on l'avait gâté en le coloriant par dessus *(loc. cit) : Musivum vetus super inductis coloribus interpolatum cernitur.* Il compta donc parmi les anciennes représentations le voyage du CHRIST à Emmaüs avec les deux disciples, la Cène et entre autres histoires le mystère de l'Annonciation, quoiqu'il n'y eut aucune différence dans le mode de représentation avec les artistes du dix-septième siècle : CHRISTI *cum duobus discipulis Emmauntem pergentibus, discubitus : aliæque in orbem historiæ, quorum quæ mysterium Adnuntiationis Mariæ exhibet vix differt ab earum picturarum ingenio quæ ante centum circiter annos factæ visuntur; hinc scilicet Angelo, illinc Mariæ, ambobus genuflectentibus interposito pluteo ; singularis est Mariæ oris demissio vultusque Deum spirans.* Il lui sembla voir, au-dessus de chacun des tableaux, une légende et il se promettait d'en approcher à l'aide d'une échelle, afin de constater la forme des caractères pour déterminer l'époque du monument : *Porro singulis segmentorum historiis singuli versus inscripti imminent, sed valde fugientibus characteribus ; ac mihi quidem nondum vacavit, admotis scalis, ex figura litterarum de ævo musivi decernere.* Enfin il rappelle les quatre animaux mystiques auxquels il croit voir des ailes : *Mystica Ezechielis animalia alata conspiciuntur.*

« Aucun dessin, que je sache, n'a été fait avant l'esquisse donnée par le chanoine Parascandolo. Il a représenté séparément les huit tableaux, dont six sont interpolés d'images modernes et deux n'en ont aucune. Il dispose les peintures en commençant par le Rédempteur qui donne à saint Pierre le volume, puis il place la pêche miraculeuse. Dans le troisième tableau, il montre une femme se jetant aux pieds d'un homme assis, qui doit être le CHRIST, et dans le quatrième, il représente le repas d'Emmaüs. Suivent les deux tableaux vides, puis dans le septième il représente un homme priant JÉSUS assis et dans le huitième il montre l'ange, un lis à la main, saluant la Vierge à genoux et en prière.

« Après avoir parlé des travaux qui m'ont précédé, je passe à la description, désormais possible, grâce à un dessin soigné et à l'inspection du monument original. Il faut d'abord noter que l'édifice où se trouve cette mosaïque est carré, avec une voûte octogone et qu'au milieu du pavé on voit encore l'excavation circulaire pour le font qui a donné son nom à l'édifice, encore appelé Saint-Jean *in fonte.* Il n'y avait pas d'ouverture à la voûte et celle qui y est actuellement a été pratiquée au détriment de la mosaïque dont on a détruit un tableau. La lumière y entrait par une fenêtre et par la porte de la paroi de gauche, qui conduit dans l'église de Sainte-Restitute.

« Il y avait deux baptistères dans cette cathédrale et nous en connaissons les auteurs. Le baptistère majeur fut fabriqué par l'évêque Sotère qui siégea vingt-un ans à partir de 465 (*Catal.*, éd. Bianchini) : *Fecit et baptisterium fontis majoris intus episcopio : fuit temporibus Hilarii, Simplicii, Felicis Papæ et Leonis imp.* Le baptistère mineur fut construit par l'évêque Vincent, qui commença à gouverner l'église de Naples, l'an 554 *(Chron. Joann. Diaconi) : Fecit baptisterium fontis minoris intus episcopio et accubitum juxta positum grandis operis depictum. Fuit autem temporibus Pelagii et Joannis papæ et Justini minoris ab ultimo Justiniani anno et usque in initio prioris anni Tib. Constantini.*

« La notice de la chronique est confirmée par le catalogue des évêques, édité par Bianchini, où il est écrit du même Vincent : *Fecit et baptisterium fontis minoris intus episcopio.* Les deux auteurs sont d'accord pour attester que ces baptistères furent fabriqués dans l'*episcopium*, nom attribué par les auteurs grecs et latins de ce temps à l'église cathédrale et à la maison de l'évêque. Dans l'espèce, Saint-Jean *in fonte* est construit dans la cathédrale, *intus episcopio* et sa muraille de droite, du côté de l'épître, est mitoyenne avec celle du baptistère. Il reste seulement incertain si c'est le grand ou le petit. Le chanoine Parascandolo, *(op. cit.*, p. 96) qui place le baptistère majeur au seuil de l'ancienne basilique détruite, retient en conséquence que le baptistère subsistant, dit Saint-Jean *in fonte*, est le mineur. Mais si le baptistère majeur était à l'entrée de la basilique, le chroniqueur n'aurait pas écrit qu'il était dans l'*episcopium*, ainsi que le mineur, *intus episcopio.* Ceci posé, il n'est pas aisé de dire si le baptistère que je décris est le grand ou le petit, car l'indication du lieu *intus* est commune aux deux. Il se pourrait que ce fût le grand baptistère et que la fondation appartînt à l'évêque Sotère : on devrait donc lui assigner la seconde moitié du cinquième siècle et c'est ainsi que je pense. »

Je ne comprends pas qu'il y ait d'hésitation possible sur la date de ce baptistère (1). L'histoire nous fournit deux époques précises : la seconde moitié du cinquième siècle et la seconde moitié du sixième. Or nous savons par l'archéologie que cette dernière date ne peut convenir aux mosaïques existantes, tandis qu'en dehors de tout renseignement de ce genre on peut sans crainte les attribuer à la seconde moitié du cinquième siècle. Si donc la chronique renseigne l'archéologie, celle-ci, de son côté, confirme puissamment la tradition locale.

Le Rév. Père Garrucci continue : « Ce monument n'a plus sa partie d'entrée extérieure, qui de-

1. Le professeur Prelini, dans sa brochure *Cenni storici sulla basilica dedicata ai SS. martiri Gervasio e Protasio in Pavia*, p. 25, signale, à Pavie, deux baptistères construits près de la cathédrale en 680 par l'évêque Damien. L'un se nommait Saint Jean *domnarum*, ce qui indique qu'il était spécial pour les femmes, et l'autre Saint Jean *in fonte*.

vait être ouverte à la droite du visiteur qui entre par la porte intérieure, laquelle mène dans la nef droite de la basilique. Cette opinion se confirme si l'on considère que le nom du CHRIST (1), placé au centre de la voûte, est tourné de telle façon qu'il n'est droit que pour celui qui regarde du côté droit : ajoutons que la série chronologique des mystères représentés dans les tableaux, commence à droite et se termine à gauche de l'endroit que nous avons assigné à la porte extérieure. L'artiste qui a donné le dessin de la mosaïque a imaginé une ouverture ronde au milieu de la voûte et là apparaît le ciel étoilé (2), et, dans ce champ, la croix monogrammatique ☧ avec les deux lettres symboliques A Ω, laquelle est couronnée (3) de la main céleste. Cette ouverture de la voûte, qui montre un beau ciel d'azur semé d'étoiles, est contournée d'un bandeau, sur lequel l'artiste a représenté, de même grandeur, des paons et d'autres oiseaux, séparés par des corbeilles ou des vases pleins de fruits, et avec des branches fruitées entre les pattes, pendant que de petits oiseaux voltigent dans le ciel et parmi les plantes. Il y a quatre groupes de grands oiseaux, séparés entre eux par trois buissons opposés, un desquels a péri, et par une montagne, autour de laquelle se développe la bande. Sur cette montagne, composée de trois cimes, perche le phénix. A droite et à gauche partent du sol deux palmiers, chargés de fruits et s'inclinant vers l'oiseau symbolique, auquel font encore cortège deux oiseaux de grande taille. On ne fera pas difficulté de reconnaître dans le symbolisme de cette noble zône le CHRIST ressuscité, car le baptistère est un lieu de résurrection, et se manifestant aux bienheureux qui jouissent de la félicité dans le séjour céleste, fruit de leurs bonnes œuvres.

« De ce bandeau, comme d'un centre, partent huit bandes qui s'élargissent ainsi que des rayons en arrivant à la zône extrême qui circonscrit la voûte. Ces bandes sont décorées de beaux festons, chargés de fruits et de fleurs, et enlacées de rubans : au milieu des feuillages on voit des oiseaux et des paons qui volent ou sont au repos.

« Les festons sont de forme élégante. Ils partagent la voûte en huit compartiments, dans le champ desquels le noble artiste a distribué une série continue de sujets bibliques, tous fournis, autant que nous pouvons le conjecturer, par la prédication ou la vie publique du CHRIST. Nous éprouvons une grande douleur en considérant que de telles scènes sont en grande partie perdues, et ce qui reste augmente notre deuil, parce que nous comprenons par là qu'elles devaient être très belles. Le premier sujet qui s'offre au regard de celui que nous supposons entré par la porte extérieure, est, à droite, le miracle de Cana et le dernier à gauche, JÉSUS-CHRIST ressuscité, établissant saint Pierre son vicaire, et saint Paul prédicateur de son évangile par tout le monde. On me demandera peut-être ce que je pense relativement au sujet qui fut, autrefois, représenté dans le tableau au-dessus de la porte, où est actuellement ouverte la fenêtre qui éclaire le baptistère (1). Je réponds qu'il me semble que là dut être figuré le baptême du CHRIST, sujet qui ne pouvait manquer dans un baptistère et qui, régulièrement, ne pouvait occuper d'autre place en observant l'ordre chronologique, car le baptême du CHRIST fut le premier pas de sa vie publique qui dura trois années. Voyons maintenant les sujets qui restent.

« Le premier, à droite, est un détail du miracle de Cana. On voit, au fond, un rideau, indice d'un festin et, en avant, un serviteur en dalmatique, qui porte sur son épaule gauche, un vase en forme d'amphore (2), mais sans manche. Il se propose d'emplir d'eau les hydries et demeure stupéfait, quand il voit que cette eau s'est changée en vin.

« A la gauche de ce tableau est placée la conversion de la femme de Sichar. Elle est debout près du puits, un seau à la main : elle paraît étonnée des révélations qu'elle entend de la bouche du CHRIST sur ses péchés. Il ne reste que la partie inférieure de cette figure, mais on voit qu'elle appuyait sa main gauche sur le rebord du puits, dont la margelle imite le marbre cannelé en spirale. Je dois avertir que les deux mystères ici exprimés ont une relation directe avec les eaux du baptême, sur lesquelles le même CHRIST, qui a changé l'eau en vin aux noces de Cana, répand sa vertu. Il révèle à la Samaritaine qu'il y a en lui une source d'eau vive qui vivifie ceux qui en boivent et cela vient en confirmation de ceux qui croient qu'elle fut aussitôt lavée de ses impuretés et qu'elle reçut une nouvelle vie.

« Les trois aires qui suivent sont perdues, et de la quatrième il reste à peine un personnage assis, vêtu d'une tunique et d'un manteau, un volume roulé dans la main gauche et la droite posée sur la cuisse droite : au bord de son manteau on voit la lettre I. Les deux derniers tableaux conservent la meilleure et la plus grande partie des sujets représentés. Dans le septième

1. Sa forme est celle d'une croix à branches égales, dont la tête se découpe en P et dont les croisillons sont accompagnés de l'*alpha* et de l'*omega*, en cubes d'or.

2. Les étoiles sont alternativement dorées ou blanches.

3. La couronne est en feuillages d'or.

1. « A la droite du spectateur tourné vers l'unique fenêtre du baptistère, est peinte la tête du CHRIST, de dimensions colossales, avec un nimbe en relief, analogue à ceux du treizième au quatorzième siècle ; c'est, en effet, à cette époque qu'elle appartient. » (Muntz, p. 10).

2. Comme sur les ivoires de Milan et d'Amiens.

tableau est placée la pêche miraculeuse. JÉSUS est sur le rivage et saint Pierre sur une barque. Dans la mer on voit nageant de gros et beaux poissons, parmi lesquels est un poulpe. Le Seigneur fait un geste pour indiquer cette abondance inattendue dans une mer où ils avaient inutilement jeté leurs filets pendant toute cette nuit : *Illa nocte nihil prendiderunt*, écrit saint Jean, qui s'était trouvé à cette pêche avec Pierre et cinq autres (Joh., XX, 3). Pierre est en costume de pêcheur, c'est-à-dire nu, avec un linge autour des reins. JÉSUS est habillé, comme d'habitude, en tunique et manteau et la tête nimbée. La dernière scène est vraiment précieuse et singulière dans quelques détails. JÉSUS est assis sur un globe (1) qui tient lieu de la sainte montagne, de la montagne mystique, symbole de l'Église, ce qui signifie jusqu'à l'évidence que l'Église du CHRIST est l'Église une et universelle. De fait, il n'a pas limité la prédication, mais en envoyant ses apôtres, il leur a assuré le monde entier (Marc., XVI, 15) : *Euntes in mundum universum, prædicate evangelium omni creaturæ.* Saint Pierre, qui est à la gauche du Sauveur, porte la croix ordinaire, mais monogrammatique, ce qui réfute de nouveau les écrivains qui veulent que ce soit l'insigne de son martyre. La croix monogrammatique signifie la croix du CHRIST, sceptre du nouveau royaume, comme je le répète dans mes écrits depuis une vingtaine d'années. Il a les mains voilées et il reçoit dans son manteau avec respect le volume déployé que lui présente le CHRIST et sur lequel on lit : DOMINVS / LEGEM DAT. Le CHRIST lui donne donc la loi, il la lui confie, parce qu'il est son vicaire sur terre et doit gouverner en son nom l'Église universelle. Sur le manteau de saint Pierre on lit un P, et un L sur celui de saint Paul, dont il n'existe que la partie inférieure. Ces lettres n'ont pas d'importance, mais celles qui suivent *legem dat* en ont au contraire. Là, où devrait se trouver au datif le nom de Pierre, comme on lit sur la lampe de Valère Sévère : *Dominus legem dat Valerio Severo*, il me semble qu'il faut lire le *Canticum Laudis* de saint Isidore de Séville, le *Celeusma* de saint Sidoine Apollinaire, l'*Alleluia*, ALLEEEEV (2), qui devait se chanter dans l'église de Naples, avec le neume sur la syllabe *le* qui se répétait quatre fois et non sur la syllabe *lu* ni sur la voyelle *a* qui est omise à la fin.

« Dans la planche CCLXX, je donne la mosaïque octogone qui sert de tambour à la voûte et repose sur les quatre parois. Le numéro 1 représente le tétragone à droite du spectateur quand il entre dans l'édifice par la nef latérale de la basilique et le numéro 2 donne le tétragone de gauche. On suit, en tournant, de façon que du veau de saint Luc, on passe à l'homme de saint Matthieu et de celui-ci au lion de saint Marc, pour terminer par l'aigle de saint Jean qui a disparu. L'ordre dans lequel sont disposés les quatre symboles évangéliques est celui de la dignité : d'abord les deux apôtres, puis les deux disciples. »

Je ferai observer que saint Matthieu ne correspond pas à saint Jean, mais que la droite est donnée à celui-ci : de même, le veau ne fait pas face au lion, mais a sur lui la préséance, puisqu'il se trouve également à droite, qui est la place d'honneur.

« Un tambour octogone, posé sur un mur carré, est un exemple demeuré inconnu à M. Duthein (1), *(Étude sur l'Architecture Lombarde)*, qui déclare ne connaître que la voûte de Saint-Satyre, à Saint-Ambroise (p. 127), qui est ronde et pose sur une base carrée, soutenue aux quatre angles par des poutrelles horizontales auxquelles ont été substituées ensuite quatre tables de pierre. On en verra le dessin en perspective dans notre planche CCXXXV, numéro 2. Duthein fait dériver cette coutume de l'architecture orientale et cite à ce propos trois coupoles à base circulaire, édifiées sur des murs carrés et soutenues aux quatre angles par des dalles horizontales qui forment avec les quatre murailles une base octogonale *(V. la note p. 62 de l'ouvrage cité)*. Il est singulier que, dans le baptistère napolitain, aux quatre dalles horizontales on ait substitué quatre consoles ou modillons excavés en-dessous en forme de niches, lesquels par leur face externe unissent le tambour octogone qui sert de soubassement à la coupole, laquelle est sphérique ou légèrement octogonale à sa base. Le susdit auteur observe que ce genre de construction semble attester que l'art n'avait pas encore inventé le mode de poser les coupoles sphériques sur des piles et sur les saillies des arcs : cette observation (pp. 127-128) l'a induit à fixer au cinquième siècle la date de ce monument. Nous tirerons de là un nouvel argument pour attribuer ce baptistère à l'évêque Sotère, ce qui nous confirmera dans notre opinion que ce n'est pas le baptistère mineur, mais le majeur.

« Le dessin de la mosaïque exécutée sur ce tambour octogone, est très noble et très riche ; aux quatre symboles évangéliques sont superposées, en dehors des niches, quatre scènes pastorales, allusives aux eaux du baptême et au troupeau du CHRIST. Dans les intervalles, il y avait autrefois huit personnes en costume d'apô-

1. Le globe est bleu et son nimbe d'or.

2. Saint Jérôme nous raconte comment le laboureur, le moissonneur et le vigneron, couverts de sueur, s'animaient au travail par la mélodie des psaumes et des alleluia : « Dans toutes les campagnes, écrivait-il à sainte Marcelle, le laboureur, tenant le manche de sa charrue, chante de joyeux alleluia ; le moissonneur, baigné de sueur, s'encourage par le chant des psaumes, et le vigneron, en émondant et redressant la tige de son cep, fait retentir les airs des accents du royal psalmiste. »

1. Restituez *de Dartein*.

tres, avec les couronnes dans leurs mains : il n'en reste plus que quatre et les lettres qui ornent leur manteau sont I et L. Un seul a près de lui un livre posé sur un pilastre et un seul est barbu. Il est vraisemblable qu'ils représentent autant de martyrs vénérés dans l'église de Naples, et dont nous ne pouvons définir les noms. »

Il est bien probable que ces huit personnages représentaient plutôt les apôtres, car ils en ont tous les caractères et leur place était vraiment ici avec les évangélistes pour attester l'enseignement catholique. Des saints quelconques eussent été nommés, afin d'éviter toute équivoque. Ces apôtres sont debout, barbus ou non, les cheveux courts, les pieds chaussés de sandales, vêtus d'une tunique laticlavée et d'un manteau lettré. Comme à *San Prisco* de Capoue, ils tiennent une couronne d'une main ou des deux. Or cette couronne est en feuillages, avec un fermail gemmé en avant et des lemnisques flottants à la partie postérieure. Le livre fermé qui accompagne l'un d'eux indique encore parfaitement l'apostolat.

« Aux quatre symboles évangéliques manquent toutes les caractéristiques dont ils furent décorés par l'art dans la suite des temps : le nimbe, les ailes, le livre de l'Évangile, mais ils sont en buste au-dessus des nuages, comme à Sainte-Sabine (pl. CCX) et à Sainte-Marie Majeure (pl. CCXI, 2). Ils ont encore au-dessus de leur tête cinq étoiles, qui semblent former une couronne et qui représentent les cinq planètes : j'ai démontré dans la théorie (liv. II, ch. XII), qu'elles signifient le ciel, aussi bien que les sept étoiles. Leur buste semble sortir du milieu de six branches de palmier, que Mazzocchi a prises pour des ailes. Dans la théorie j'ai démontré que les branches de palmier, et les palmes elles-mêmes se prennent pour le symbole de l'Église des justes, encore triomphants et célestes, ce qui se dit encore avec plus de vérité de l'Église, comme l'a dit Arateur dans ses excellents vers (*Hist. Apost.*, lib. I, 499 et suiv.) :

Ecclesiam terris colimus quam prodere nullum
Ætheream dubitare licet : sed verior illa est
Quæ super astra manens cœlestis et alta vocatur.

« C'est pourquoi saint Jean vit dans le ciel les âmes des justes qui portaient des palmes dans leurs mains : *et palmæ in manibus eorum.* »

Les quatre symboles occupent les quatre petites absidioles pratiquées aux angles pour opérer le raccord entre le carré de la base et l'octogone du tambour. Deux sont intacts, l'homme et le lion : du veau il ne reste qu'une partie de la tête, les ailes et deux nuages. L'homme est jeune, vêtu de la tunique et du manteau : il est vu de face, ainsi que le lion, qui montre ses dents menaçantes, ce qui concorde bien avec le vers de Sedulius : *Fremit ore* (1). En guise de nimbe, cinq étoiles sont disposées en cercle autour de la tête. Ces étoiles, semblables à celles de la coupole, se composent invariablement d'un foyer central et de huit rais, deux fois seulement de six rais. Or, chaque rais est fuselé et terminé par une petite perle. Ces étoiles indiquent à la fois le ciel qu'habitent les Évangélistes et l'inspiration divine de leur doctrine. Les nuages sont des cirres longs et étroits, de couleur rouge, disposés horizontalement sur plusieurs rangs : par là encore est exprimée l'idée du séjour de la béatitude.

Les ailes conviennent si bien aux quatre animaux pour se conformer au texte biblique, que je ne vois pas d'autre interprétation possible à cet appendice ou ornement, que le P. Garrucci a pris pour des branches de palmier. Sans doute elles ressemblent au feuillage de cet arbre, ce qui prouve tout simplement l'inexpérience de l'artiste, mais ce n'est pas une raison suffisante pour en déduire une interprétation forcée. Ces ailes sans doute ne sont pas calquées sur les ailes ordinaires, mais on peut imaginer, sans trop d'effort, qu'elles se composent de trois longues plumes barbelées, réunies seulement au point de départ et ensuite complètement séparées. Des branches de palmier, en semblable rencontre, seraient une anomalie en iconographie, et, de plus, un non sens symbolique et artistique. Le texte Apocalyptique s'applique aux âmes des justes et non aux Evangélistes : de plus, les artistes mettent une palme dans la main de chacun d'eux et non pas jusqu'à six branches à la fois. Enfin, qu'on le remarque, l'homme semble adossé à ces palmes, tandis que le lion les porte, l'une en avant sur le poitrail et l'autre plutôt sur le côté qu'en arrière. Je comprendrais que l'artiste ait voulu dire que quatre palmiers, comme à San Prisco, symbolisent les quatre évangélistes ; mais alors l'intention de l'artiste est manifeste, car les palmiers sont entiers. Ici, au contraire, le palmier n'a ni tronc ni tête, simplement sa chevelure, laquelle s'écarte à droite et à gauche et en montant : telle n'est jamais, dans les mosaïques, la forme du palmier dont les feuilles sont serrées et se recourbent à leur extrémité. On me dira peut-être que saint Matthieu est adossé à l'arbre et que par conséquent il est impossible d'en voir la tête. Cette difficulté tombe d'elle-même, car le lion de saint Marc est traité d'une manière tout à fait différente, et il y avait place en avant pour la tête qui fait absolument défaut. Je maintiens donc avec Mazzocchi que ces prétendues palmes sont et ne peuvent être que des ailes.

« Au front des quatre niches on voit représenté deux fois le bon pasteur, entouré de rosiers et rapportant au bercail la brebis égarée, puis assis, appuyé sur son bâton et parlant à son troupeau auquel il apprend la doctrine céleste. Sur les deux autres faces, au lieu du pasteur, il y a un

1. « Les touffes de sa crinière sont bordées d'or. » (Muntz, p. II.)

apôtre ou disciple, jeune homme vêtu d'une tunique, avec chaussures unies, appuyé sur son bâton, ce qui caractérise le voyageur : il se tient entre deux rochers, du sein desquels s'échappent deux ruisseaux abondants, et il semble montrer aux cerfs les eaux qu'ils boivent. On connaît la belle composition du psalmiste, qui désire aimer Dieu, mer immense de félicité éternelle, de ce désir ardent avec lequel les cerfs, après une longue course, inquiets et essoufflés, cherchent des fontaines pour s'y désaltérer (*Psalm.* XLI, 1). Ce même verset du psaume se lit au-dessus de deux cerfs qui vont boire à un vase d'où jaillit une eau pure dans la mosaïque du baptistère de Salone (pl. CCLXXIII), dans celle de Valence en France (pl. CCLXXVII, 2) et dans celle du cimetière de Pontien, à Rome, (pl. LXXXVI, 3), où est peint un cerf qui boit aux eaux du Jourdain, pendant que le CHRIST y est plongé et que Jean le baptise. Ce sont des représentations propres aux baptistères, car on voit sous ce symbole les fidèles animés par la chaleur de la foi et la rosée de la grâce, dont ils boivent les eaux : ces eaux sont en même temps le symbole de la foi et du baptême, et c'est dans ce sens que l'on doit interpréter le passage de l'Évangile où le CHRIST dit à la Samaritaine : « Qui boira de l'eau que je donne n'aura jamais « plus soif, » et aux apôtres sans métaphore : «Celui qui croira et sera baptisé sera sauvé.» Les croyants deviennent ainsi les brebis du CHRIST qui, du désert de la gentilité, où elles étaient égarées, les ramène dans son bercail, où il les enseigne, afin qu'elles produisent des fruits de vie éternelle. Ces quatre scènes ont, à leurs extrémités, deux palmiers qui symbolisent l'Église : les oiseaux qui volent autour ou qui perchent sur eux rappellent les âmes justes de la Jérusalem céleste.»

La partie supérieure du tambour est bordée d'une frise, où des volutes accouplées sont séparées par des fleurons cruciformes. Les apôtres flanquent les absidioles : ils se regardent deux à deux, *bini et bini*, suivant la tradition évangélique : un double bandeau vertical et fleuronné les sépare ; le sol est imité sous leurs pas. La partie comprise entre la frise et le sommet de l'arc est remplie par une scène pastorale, où quatre fois se reproduit le bon pasteur sous une forme différente. Il est toujours jeune, imberbe, vêtu d'une tunique courte, laticlavée et ceinte à la taille : il a les jambes liées de bandelettes ou garnies de chausses montantes. Le bâton est son attribut caractéristique. Au-dessus de saint Luc, il est debout entre deux rosiers et deux brebis et il rapporte sur ses épaules, non pas une brebis, mais un bélier(1), c'est-à-dire, le chef du troupeau. Au-dessus de saint Marc il est assis, dans un lieu planté de rosiers, et escorté de deux brebis auxquelles il adresse la parole, le bras tendu et la main droite ouverte, pendant que celles-ci l'écoutent attentivement. Enfin, au-dessus de saint Matthieu et de saint Jean, la scène est identique : debout, les jambes croisées, il montre, soit de la droite, soit de la gauche, un des rochers où viennent se désaltérer deux cerfs.

Dans les quatre tableaux la scène est limitée par deux palmiers chargés de dattes que becquettent des oiseaux : d'autres oiseaux grimpent sur la tige, volent dans l'air ou sont au repos sur une saillie du sol. Il n'y a nulle difficulté à accepter le symbole de l'oiseau comme image de l'âme juste, jouissant de la félicité éternelle dans le jardin céleste, c'est-à-dire ayant sa pleine liberté, se nourrissant de la plus pure substance ou se livrant au repos, si bien mérité après les longs combats de la vie.

X. B. DE M.

1. C'est aussi un bélier que porte sur ses épaules le Bon Pasteur, dans les quatre sarcophages figurés par le P. Garrucci, pl. CCC et CCCII. Ce sont aussi des brebis que le CHRIST accueille, dans la scène symbolique du jugement dernier (*Ibid.* pl. CCCVI).

JULES DE LAURIÈRE. — **La colonne dite de Henri IV à Rome,** Tours, Bousrez, 1883, in-8° de 34 pages et 2 héliograv.

Une des héliogravures représente la colonne et l'autre la médaille commémorative de l'érection qui a été trouvée dans les fondations lors du transfert du pieux monument, lequel, situé primitivement en face de l'église de Saint-Antoine sur l'Esquilin, est maintenant près de la basilique de Sainte-Marie-Majeure.

La colonne en granit, avec piédestal armorié, est surmontée d'une croix fleurdelisée en bronze, à l'effigie du Crucifix et de la sainte Vierge au revers. La forme est des plus élégantes.

La face de la médaille porte les armes de l'ordre des Antonins, telles que les blasonnait d'Hozier : *Une aigle de sable à deux têtes, au vol éployé, diadémée et couronnée d'or, chargée d'un écusson d'or attaché à un collier de gueules au T d'azur.* Devise PAVLATIM.

L'inscription du revers rappelle que Charles Anisson, vicaire de l'ordre au prieuré de Saint-Antoine de Rome, fit frapper la médaille et ériger la colonne à ses frais, en 1596, en mémoire de l'absolution donnée par Clément VIII à Henri IV, ce qu'atteste aussi une inscription du Capitole. Ce personnage avait été un des négociateurs du retour à l'Église Romaine.

Cette brochure, pleine de faits intéressants, est écrite avec une grande lucidité et précision archéologique. X. B. DE M.

AMBROISE TARDIEU. — **Généalogie de la maison du Plantadis, dans la Marche et en Auvergne,** MOULINS,

Desrosiers, in-4° de 73 pages, avec un tableau généalogique et deux chromolithographies.

Cet ouvrage, édité avec luxe, fait le plus grand honneur aux presses de M. Charles Desrosiers, qui, à la façon des imprimeurs des quinzième et seizième siècles, s'est créé une marque aussi originale que gracieuse: deux anges agenouillés soutiennent un écusson aux initiales C D, liées, avec la devise des anciens seigneurs de Bourbon, *Espérance*, au-dessus d'une plantation de rosiers en fleur.

Le Plantadis, qui a donné son nom à la famille, est une terre seigneuriale située dans la Creuse.

Le plus ancien seigneur est Gérard de Plantadis qui, en 1145, figure parmi les témoins de Robert III, comte d'Auvergne, dans la charte de fondation de l'église d'Herment (Puy-de-Dôme). Le dernier descendant est Léon Léonard du Plantadis, né à Aubusson en 1816 et qui habite le château de Saint-Maixant (Creuse), dont la terre fut érigée en marquisat en 1615 pour la famille de la Roche-Aymon et qui, construit au treizième siècle, vient d'être réparé avec beaucoup de goût.

La généalogie ne se poursuit régulièrement qu'à partir de Pierre de Plantadis, chevalier, qui servit sous Louis XI.

La branche établie dans la Marche au dix-septième siècle, refit sa fortune par plusieurs alliances successives avec des filles de maîtres tapissiers d'Aubusson (de Vitract, Deyrolle et Bellat) et en dirigeant elle-même des fabriques de tapisserie de haute lisse.

L'écusson se blasonne : *D'argent, au chêne de sinople, glanté d'or ; au chef d'azur, chargé d'un croissant d'argent accosté de deux étoiles d'or.* Devise : *Fructum dabit in tempore suo* (1). L'écu timbré d'un casque de chevalier. « Ces armes se voient au château du Bost (Creuse), sur la porte d'entrée, avec la date de 1379. » D'après la chromolithographie, je crois qu'il faut blasonner : *d'argent, au chêne de sinople, glanté d'or,* PLANTÉ *sur une terrasse du second,* ce qui formerait des armes parlantes, suivant l'esprit du temps.

Après avoir décrit les *armoiries* et *l'ancienneté de la famille*, ainsi que ses illustrations très peu nombreuses, l'auteur passe en revue les *fiefs et seigneuries* possédés par les du Plantadis, puis donne leur *filiation* et fait connaître leurs *alliances*, avec leurs écussons.

M. Tardieu a pour devise : *Cuncta cum labore.* Là sont accumulés « dix-neuf ans de constantes recherches historiques ».

Nous aurions désiré en appendice « l'inventaire du mobilier laissé », en 1616, « par Martin du Plantadis au château du Bost », puisqu'il est « très curieux » et « mentionné avec une foule de beaux meubles et de vêtements du temps. » (p. 47.) Ces sortes de documents sont fort appréciés actuellement et il ne faut pas priver davantage les archéologues qui s'y intéressent d'une pièce inédite et importante.

Nous sommes heureux de cette occasion pour féliciter M. Tardieu de son zèle fécond et de son goût pour les études sérieuses et utiles non moins que pour les belles éditions, car tout ce qu'il publie porte un cachet de distinction et d'érudition.

PIERRE DUC (CHANOINE). — **Le père Aymon Dauphin d'Aoste, général des Chartreux,** Aoste, in-8°, de 13 pages.

Le Père Aymon, général des Chartreux, mourut en 1331 : il jouit du titre immémorial de *bienheureux*, mais sans aucun culte spécial. Il est dit dans sa vie qu'il reconstruisit la grande Chartreuse incendiée : *Subito eamdem Cartusam de novo de lapidibus reædificantes, quæ antea de lignis erat.*

**Le château des Sarriod de la Tour, à Saint-Pierre de Chatel-Argent, près d'Aoste.** Pise, in-4° de 8 pages.

On y trouve les armoiries et la généalogie de la famille, depuis 1420, ainsi que la succession des recteurs de la chapelle Sainte-Madeleine, érigée en bénéfice dépendant du château.

**Annuaire du diocèse d'Aoste,** Ivrée, in-18 de 50 pages.

Chaque diocèse devrait avoir un annuaire semblable. Cette brochure contient le calendrier, le clergé diocésain, la liste des prévôts de la cathédrale et l'histoire de l'établissement des sœurs de Saint-Joseph. Le calendrier est plein d'éphémérides qui rappellent l'histoire du diocèse. J'en citerai quelques exemples : « 20 juillet. Sainte Marguerite, titulaire de Biona, érigée en paroisse en juillet 1640 — 4 août 1607. Mort de Mgr Barthélemy Ferreri, évêque d'Aoste. — 21 août. Sainte Jeanne Françoise Frémiot de Chantal. Elle a établi à Aoste le monastère et

1. La devise, empruntée à l'Ecriture sainte, explique parfaitement le symbolisme de ce blason, franchement chrétien et digne d'un croisé. Sur la terre, l'arbre produit les fruits, c'est-à-dire les bonnes œuvres qui ouvrent le ciel. Or, le ciel est figuré par le chef d'azur où brillent trois astres. La symétrie héraldique exige deux étoiles ; à l'origine, il ne dut y en avoir qu'une seule. La confusion vient de ce que, au moyen âge, le soleil était représenté à la manière d'une étoile. Or à ce firmament devaient se succéder dans cet ordre les trois luminaires célestes : le soleil, la lune, l'étoile, qui proclamaient Dieu, comme chante la liturgie : *Creator alme siderum, æterna lux credentium.*

l'église de la Visitation convertis en caserne militaire et en théâtre en 1802 (1). »

## Biographie de Mgr Jacques Joseph Jans, évêque d'Aoste, Ivrée, in-8° de 25 pages.

Brochure remplie de faits et de dates. Je signalerai quelques-uns des paragraphes : *Synode diocésain. — Petit séminaire. — Erection canonique des œuvres. — Bénédictions d'églises et de chapelles. — Consécration des églises paroissiales. — Circonstances solennelles auxquelles assista Mgr Jans. — Mandements et circulaires.* Cet évêque est mort le 21 mars 1822.

Nous félicitons sincèrement l'auteur de ces quatre brochures de son activité et des services qu'il rend à son diocèse.

## G. D'ESPINAY. — La légende des comtes d'Anjou ; Angers, Lachèse, 1883, in-8° de 64 pages.

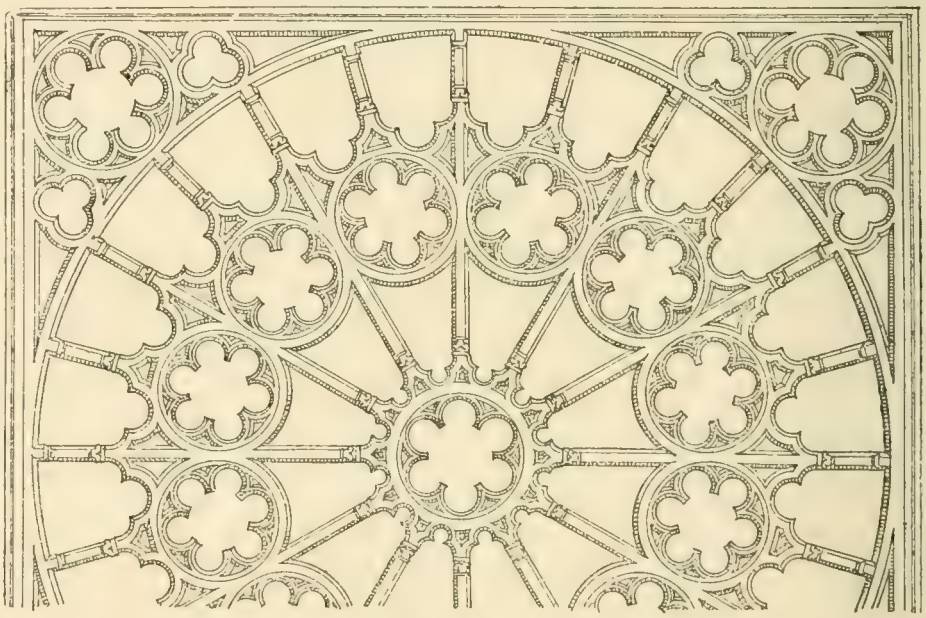
M. le conseiller d'Espinay débute ainsi dans cette érudite publication : « Chaque siècle a sa manière d'écrire l'histoire. Le moyen âge nous a laissé ses chroniques naïves, dépourvues de critique, mais souvent pleines de charme. La Renaissance aimait le beau style, les récits épiques et les harangues solennelles à la manière de l'antiquité. Avec le dix-huitième siècle naît la méthode philosophique; on disserte, on discute, on plie les faits suivant des théories construites *a priori* ... Notre époque a réagi contre ces divers systèmes ..... L'école moderne ne cherche plus que la vérité pure et sans ornements; elle discute les faits et non les idées. »

L'auteur, avantageusement connu par des études critiques et juridiques, refait la série chronologique des comtes d'Anjou du sixième au dixième siècle, en s'appuyant exclusivement sur les textes authentiques et en combattant la légende qui jusqu'ici s'était solidement implantée en Anjou. Sa brochure éclaircit un point d'histoire locale, fort embrouillé par le chroniqueur Bourdigné au seizième siècle.

X. BARBIER DE MONTAULT.

## Notice historique sur le château de Saint-Germain en Laye, par M. ET. DESFORGES. — Versailles, 1880, grand in-8° de 228 pages. — Prix 5 fr.

Sous ce titre par trop modeste, M. Étienne Desforges, architecte, vient de publier une histoire fort complète du château de Saint-Germain qu'il a illustrée de charmants dessins. Grâce à de sérieuses recherches, il a su raconter, dans un style plein d'attrait, l'intéressante chronique de ce vieux palais où vivent les souvenirs de saint Louis, de Charles V, de François I, d'Henri IV, de Louis XIV et de l'infortuné Jacques II d'Angleterre.



Rose découverte en 1874

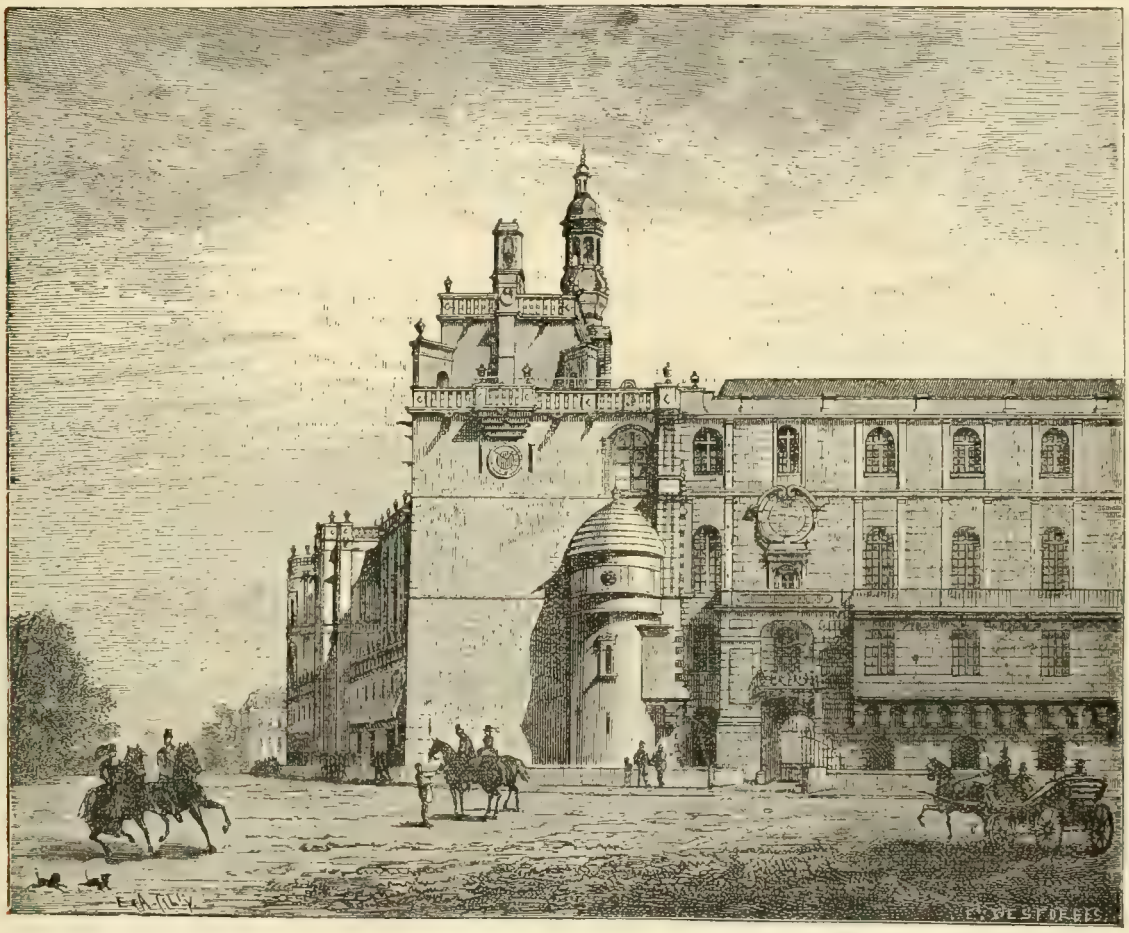
Nous ne suivrons pas l'auteur dans les récits qui concernent ces illustres hôtes ; nous voulons nous borner à analyser rapidement la partie archéologique et monumentale de l'œuvre.

Une chapelle dédiée à saint Gilles, que fit ériger Childéric II dans la forêt (*laya*, *laye*) donna naissance à la bourgade de Saint-Germain en Laye. Un monastère la remplaça au commencement du onzième siècle. Louis VI fit bâtir près de là un château fort qui était achevé en 1124. Louis VII, Philippe Auguste et Louis VIII l'ha-

1. Les ecclésiastiques sont généralement inscrits sous cette forme, qui est vicieuse, quand il ne s'agit pas de l'ordre purement alphabétique : « Rolland Antoine Bernard, Charrière Joseph Séraphin. » Le nom de baptême doit toujours figurer le premier, car c'est le nom véritable aux yeux de l'Église, qui l'appelle encore *nomen*. Le nom de famille n'est qu'un surnom, *cognomen*. Laissons à l'Etat civil son mode d'inscription, qui est une innovation et gardons le nôtre, qui est le plus ancien et surtout le seul logique. En effet, si le nom de baptême est un *prénom*, pourquoi le met-on à la suite du nom, puisque, étymologiquement, il doit le précéder et non le suivre ? C'est alors un *post-nom*. Usage non moins irrégulier que de mettre une préface à la fin d'un livre ou de traiter les *préliminaires* en conclusion.

bitèrent fréquemment. Saint Louis y fit construire une chapelle que M. Viollet-le-Duc considère comme supérieure, sous certains rapports, à la Sainte-Chapelle de Paris. Son style n'appartient pas à celui du domaine royal, mais aux écoles champenoise et bourguignonne. « La rose, dit M. Desforges, découverte en 1874, par M. Millet, sous les plâtres qui depuis 350 ans la dérobaient complètement aux regards, est la plus belle que l'on connaisse en ce genre. Rectangulaire comme les autres claires-voies, elle ne mesure pas moins de cent mètres de superficie. La salle des fêtes construite sous François Ier et adossée à la face occidentale de la chapelle ne pourra malheureusement pas laisser la lumière vibrer à travers cette superbe rose, dont nous donnons ici un fragment, mais l'ingénieux procédé qu'avait imaginé le regretté M. Millet, permettra sans doute de lui restituer une partie de son ancienne splendeur, au moyen de vitraux métalliques de couleurs à étincellements d'or et d'argent. »

Cette magnifique chapelle resta à peu près seule debout quand le château fut brûlé par les Anglais en 1346. Une vingtaine d'années plus



Le donjon de Charles V.

tard, Charles V fit réédifier le château-fort. « Le donjon de Charles V, dit M. Desforges, respecté, mais un peu modifié par François Ier, ne fut surmonté du campanule actuel que sous Louis XIV, vers 1684. Fidèlement restitué par M. Millet, ce fier spécimen de l'architecture militaire au quatorzième siècle, dont les murailles mesurent trois mètres d'épaisseur, renferme, entre autres salles du musée, la salle dite du *Trésor*. Cette admirable construction, voûtée en ogives très élevées, était affectée autrefois à la *Librairie royale*, bibliothèque du château. On remarquera dans notre dessin que la restauration de la façade ouest s'arrête en 1883, au droit du mur de refend de la salle des fêtes. »

François Ier fit reconstruire le royal manoir sur le plan d'un pentagone irrégulier, probablement par l'architecte Serlio. Toujours est-il que le caractère italien prédomine dans maints détails et surtout dans cette terrasse en pierre qui couvre l'édifice entier avec un développement d'environ 3000 mètres. Ce fut là un véritable palais qui se prêtait admirablement aux réceptions grandio-

ses qu'affectionnait tant celui que l'Histoire a proclamé *le Père des arts et des lettres.*

Louis XIV fit agrandir le château par Jules Mansart qui eut le mauvais goût d'en englober les angles dans cinq gros pavillons d'une construction massive et informe. Pour y donner accès, on fut obligé de multiplier les vestibules et d'amoindrir les anciennes salles, en sorte que l'espace qu'on avait voulu gagner se trouva fort restreint.

M. Desforges établit par de solides preuves que ce fut en 1682 que Louis XIV abandonna le séjour de Saint-Germain pour faire sa résidence à Versailles. A partir de là, le palais de François Ier que Mansart avait privé d'air et de lumière, reste dans un long oubli. La Révolution survient et le château, passant par les plus étranges vicissitudes, devient successivement un théâtre, une prison provisoire pour les suspects, une habitation à loger, un hôpital, une école de cavalerie, une ambulance, une caserne, une manutention militaire et un pénitencier militaire.

Aujourd'hui le vieux château a repris sa physionomie de la Renaissance. M. Millet, dans une habile et savante restauration, l'a dégagé des lourdes annexes de Mansart et a pour ainsi dire exhumé la chapelle de Saint-Louis des massives constructions qui l'étouffaient.

On sait que Napoléon III, par un décret du 8 novembre 1862, a converti le château en un Musée Gallo-Romain qui, plus tard, a pris le nom de Musée des Antiquités nationales. Celles qui sont relatives aux temps historiques sont confiées aux soins de M. Alexandre Bertrand ; M. de Mortillet est le conservateur des antiquités qui appartiennent aux époques préhistoriques. M. Desforges a signalé, salle par salle, les objets les plus dignes d'intérêt, en sorte que son livre est tout à la fois un guide précieux pour le visiteur et un solide enseignement pour quiconque veut connaître les épisodes historiques dont fut témoin l'un des plus beaux châteaux de notre ancienne France.

J. CORBLET.

---

**Les Archives, la Bibliothèque et le Trésor de Saint-Jean de Jérusalem à Malte.** — Paris, Thorin, 1883; in-8°, 287 pages. (XXXIIe fascicule de la *Bibliothèque des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome.*)

Dans une publication qu'il vient de consacrer aux archives de l'Ordre de Saint-Jean de Jérusalem à Malte, et qui n'est en quelque sorte que le programme de la série d'études qu'il se propose de faire sur cette illustre institution, M. Delaville le Roulx a donné brièvement la description des richesses artistiques conservées encore dans la sacristie de l'église conventuelle de Saint-Jean à la Valette et dans la cathédrale de Citta-Nobile.

Ce ne sont malheureusement que de très faibles parties de l'ancien trésor de l'Ordre. Le plus grand nombre des objets qui le composaient, tombés entre les mains des Français lors de la prise de l'île en 1798, fut, non pas envoyé en France, comme le rapportent les écrivains maltais, mais converti en lingots, par suite du manque de numéraire (1).

La sacristie de l'église Saint-Jean conserve encore les tapisseries qui décoraient ce temple aux grandes fêtes. Ces tapisseries, données, en 1700, par le grand maître Pezellos, comprennent quinze scènes et quatorze figures isolées, destinées à les séparer. Les ornements d'autel, chasubles, étoles, etc., donnés par plusieurs grands maîtres, depuis Lascaris jusqu'à Rohan, y figurent aussi en assez grand nombre, ainsi que les livres de chœur. Parmi les pièces d'orfèvrerie, on doit citer: une croix byzantine à double branche, contenant un morceau de la vraie croix ; une lanterne d'argent, deux ostensoirs des seizième et dix-septième siècles, un reliquaire, en forme de cathédrale gothique, du quatorzième siècle, et quelques autres objets, auxquels il faut ajouter un grand groupe monumental du dix-septième siècle, destiné à être placé sur le maître-autel et représentant deux anges agenouillés devant un tabernacle, dans lequel on exposait la relique de la main de saint Jean, relique emportée par Hompesch, offerte à l'empereur Paul Ier et restée encore aujourd'hui en Russie,

Le cathédrale de Citta-Nobile possède aussi quelques objets provenant également des chevaliers. Ce sont d'abord des statues en argent de la Vierge et des douze apôtres, ayant appartenu d'abord à l'église conventuelle de Saint-Jean à la Valette, statues rachetées en 1798, aux Français. Puis viennent : — deux croix de chœur, la première d'un travail du treizième siècle, provenant de Rhodes, la seconde de travail italien, du quatorzième ou du quinzième siècle, ayant $1^{m},09$ de haut et $0^{m},51$ de large ; — un évangéliaire du douzième siècle, dont les plats sont couverts de plaques d'argent d'un travail byzantin, représentant l'une : le CHRIST en croix, accompagné de deux apôtres, avec les quatre animaux symboliques des Evangélistes et en bordure dix portraits de saints, avec une inscription grecque ; l'autre le CHRIST nimbé, assis, tenant le glaive et l'évangile, et entouré également

1. Nous ne possédons à Paris que deux armes artistiques provenant de Malte, le poignard envoyé à la Valette, par le pape Pie IV et l'épée donnée par Philippe II, au grand maître de l'Isle Adam. Les archives du Ministère de la Marine ne font, du reste, pas mention d'objets envoyés en France à cette époque.

de dix portraits ; — enfin, un livre de chœur, avec une reliure dont les plats sont recouverts de ciselures en argent doré, travail florentin du seizième siècle.

Mais tout ceci est peu de chose auprès de ce qui existait au dix-huitième siècle et qui se trouve énuméré dans un inventaire descriptif et estimatif, dressé en 1756 et conservé dans la bibliothèque du chapitre. Ce manuscrit donne non seulement la mention de tous les objets précieux aujourd'hui perdus, mais, pour plusieurs d'entre eux, leur reproduction figurée. Les dessins, dit M. Delaville le Roulx, sont exécutés sans souci artistique, mais très exactement, de grandeur d'exécution ; les pierres précieuses sont numérotées sur le dessin et estimées dans l'inventaire. Sans parler des reproductions des petits objets, ce manuscrit renferme quinze grandes planches coloriées, dont notre érudit confrère donne l'énumération. Mais, nous espérons qu'il ne se bornera pas à cette courte analyse et que, dans une des prochaines publications qu'il a l'intention de faire paraître sur l'Ordre de Malte, il nous donnera une étude détaillée sur le Trésor avec la description de tous les objets qui le composent, le texte de l'inventaire que nous venons de citer et un certain nombre de reproductions des monuments les plus intéressants qui y étaient ou y sont encore conservés.

Comte DE MARSY.

---

**Documents parisiens sur l'iconographie de saint Louis,** publiés par AUGUSTE LONGNON, d'après un manuscrit de Peiresc conservé à la Bibliothèque de Carpentras. — Paris, Champion, 1882 ; in-8° de 68 pages et 16 planches,

Ces documents que M. Longnon vient de publier sous le patronage de la *Société de l'histoire de Paris* ont une importance réelle pour l'iconographie de saint Louis. Ce sont des notes de Peiresc et des croquis exécutés pour cet érudit au commencement du dix-septième siècle. Les uns et les autres étaient oubliés dans un manuscrit de la bibliothèque de Carpentras, qu'un heureux hasard a mis entre les mains de M. Longnon.

Ces dessins ont été pris à trois sources :

1° Aux peintures de l'église des Cordelières de Loureines, près Paris, commencée par la reine Marguerite veuve de saint Louis, fondatrice du monastère, achevée par Blanche, sa fille, morte en 1320. Ces peintures sont très vraisemblablement des premières années du quatorzième siècle, exécutées par conséquent sous les yeux de contemporains du saint roi.

2° Aux quatre tableaux appartenant à l'autel de l'église basse de la Sainte-Chapelle de Paris, disparus sans avoir laissé d'autre trace de leur existence. M. Longnon, dans une dissertation fort intéressante, croit pouvoir les attribuer aux vingt premières années du quatorzième siècle, comme ceux des Cordelières : ils appartiennent au moins au milieu du quatorzième siècle, et les motifs que le savant publiciste donne à l'appui de son opinion sont très acceptables.

3° Aux miniatures du livre d'Heures de Jeanne II reine de Navarre, fille de Louis le Hutin et de Marguerite de Bourgogne, sa première femme, aujourd'hui perdu, exécuté, suivant M. Longnon vers 1330.

Une des curiosités que présentent ces diverses représentations de la vie de saint Louis consiste dans la figure du roi, portant toute sa barbe, mais courte, « rase » comme on disait alors, tandis que sur les sceaux et d'autres monuments Louis IX est complètement rasé. Si l'on admet les dates établies par M. Longnon, il en faut conclure que ces images exécutées par des contemporains ou sous les yeux de contemporains du roi, de membres de sa famille ou de son entourage qui l'avaient intimement connu, donnent une idée assez exacte de sa physionomie, et que saint Louis, au moins pendant les dernières années de sa vie, n'avait pas le visage complètement rasé selon la mode du treizième siècle, mais portait une barbe complète et assez courte.

On connaît d'ailleurs deux miniatures exécutées vers 1316 et 1320 où Louis IX est ainsi représenté. C'est un point qui n'est pas sans importance pour fixer l'image du saint roi, et l'on voit l'intérêt que présentent sous ce rapport les textes et dessins publiés par M. Longnon.

J.-M. RICHARD.

---

**Les médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles** par ALFRED ARMAND, architecte. Deuxième édition. Deux volumes in-8° (XIV et 308-368 pp.) Paris, Plon et Cie, 1883. —

La gravure de « médailles artistiques » destinées à commémorer quelque événement important ou à reproduire les traits de quelque personnage distingué, a pris un grand essor depuis l'époque de la Renaissance classique ; mais nulle part elle n'a joui d'une vogue aussi marquée qu'en Italie, au siècle qui suivit le bouleversement provoqué par la résurrection du classicisme. La faveur des souverains pontifes et celle des princes qui s'étaient imposés aux anciennes cités guelfes et gibelines, encouragea puissamment les médailleurs à perfectionner leur art : les premiers aimaient — on sait que cette tradition s'est conservée jusqu'aujourd'hui — à rappeler sur ces petits monuments métalliques les principaux événements qui signalaient chaque année de leur pontificat ; les autres y trouvaient aisément la satisfaction de

leurs goûts fastueux et de leur ambitieuse vanité. C'était encore pour les gens de condition un excellent moyen de transmettre à leurs parents et à leurs amis des souvenirs de famille ou les traits de personnes aimées. Dans ces conditions, l'art du médailleur donnait honneur et profit ; on ne s'étonnera donc pas de voir parmi eux des artistes de premier rang comme Bellini, Francia, les della Robbia, Cellini, Abondio, à côté d'autres qui, pour être restés plus « spécialistes », n'en ont pas moins produit des œuvres de haut mérite, comme Sperandio, Niccolo Fiorentino, le Caradosso, Primavera, etc.

Il est hors de conteste que les travaux des médailleurs italiens de cette période présentent, tant au point de vue de l'habileté technique que de la délicatesse du dessin, un charme et des mérites qui n'ont guère été surpassés ; nous ne parlons pas de l'inspiration chrétienne qui est presque toujours absente et souvent même sacrifiée aux fantaisies néo-païennes, jusque dans les pièces d'un caractère religieux. La série des médailles pontificales du seizième siècle, notamment, ne reflète que trop les déplorables tendances artistiques de l'époque.

La faveur qui s'attache de plus en plus aujourd'hui aux « médailles artistiques, » explique la grande place qui leur a été faite dans la bibliographie numismatique depuis ces dernières années. A côté des publications remarquables de MM. Heiss, Friedlander et Keary, M. Alfred Armand a pensé qu'il convenait d'offrir un recueil plus synthétique, qui pût devenir le manuel du collectionneur et présentât le catalogue méthodique de toutes les pièces connues : les patientes recherches de l'auteur lui ont fourni l'indication de plus de 2500 pièces rentrant dans le cadre choisi et devant par leur caractère être attribuées avec plus ou moins de certitude à des « médailleurs italiens des quinzième et seizième siècles ».

Nous ne pouvons que féliciter l'auteur de la manière distinguée avec laquelle il s'est acquitté de cette tâche. Son œuvre est appelée à recevoir un bon accueil de tous les collectionneurs, car elle a, en sus de l'avantage d'être la plus récente, le mérite de condenser et de grouper dans un seul ensemble, tous les travaux antérieurs : elle offre au surplus une quantité de renseignements nouveaux et d'observations personnelles, qui dénotent chez l'auteur une connaissance approfondie jointe au zèle d'un collectionneur distingué.

Qu'il nous soit permis cependant de formuler une observation sur la méthode de classement adoptée par M. Armand. La division en médailles signées et anonymes n'est pas de nature à faciliter les recherches : en présence des difficultés qu'on éprouve, soit pour interpréter certaines pièces signées d'initiales ou d'un simple monogramme, soit pour fixer les attributions d'après quelques ressemblances de style et de *manière*, la classification par ordre d'auteurs perd beaucoup de son importance et une bonne table eût suffi pour guider les amateurs sous ce rapport. La suite chronologique établie entre les médailleurs, ainsi que la répartition par quarts de siècle subdivisés encore par des classements territoriaux, offre également bien des obscurités et des incertitudes ; elle déroute le chercheur et amène nécessairement des inversions fâcheuses en arrêtant les séries historiques et en éparpillant les monuments d'une même famille. Ces inconvénients ne sont pas compensés par l'avantage de faciliter des groupements artistiques toujours peu certains et qu'une étude spéciale ou de bonnes tables auraient suffi à indiquer.

M. Armand, qui donne aux prénoms leur forme italienne « afin de pouvoir conserver leur physionomie originelle aux noms de famille » a peut-être été trop absolu dans l'application de cette règle assez désagréable pour le lecteur français et que l'écrivain a parfois négligée lui-même. Tous ces points mériteraient d'être pris en considération lorsque l'auteur sera appelé à préparer une nouvelle édition, dans laquelle les légères inexactitudes et les lacunes qu'on pourrait lui indiquer, disparaîtront aisément. Si cette troisième édition, que nous appelons de nos vœux, était accompagnée de quelques planches héliotypées, comme celles qui illustrent le catalogue de M. Keary signalé plus haut, l'ouvrage de M. Armand prendrait certainement rang parmi les meilleures publications numismatiques contemporaines.

B. DE V.

---

**L'ancienne chapelle de Saint-Omer dans l'église de Saint-Omer et le chanoine Guilly,** par H. PAGART d'HERMANSART, Saint-Omer, H. D'Homont, 1883 ; broch. in-8°, 14 pp.

Les chapelles des deux bas-côtés de l'église de N.-D. de Saint-Omer sont closes par des fermetures en marbre et en albâtre d'une exécution riche et soignée. Le petit travail qui nous occupe concerne la sixième à gauche, dont la clôture fut donnée en 1631 par Georges Guilly, chanoine de Saint-Omer au commencement du dix-septième siècle.

La description fort détaillée de la clôture, œuvre notable d'un style si peu conforme à celui de la belle église de Saint-Omer, n'offre qu'un intérêt local.

Elle est suivie de quelques détails biographiques sur le donateur.

On annonce la publication de la **Monographie de la Cathédrale de Saint-Bavon à Gand**, par P. Van Hoecke et F. Mommens, texte de Mat. St. chez Ch. Claesen, Gand.

L'ouvrage formera un volume in-4° avec 60 gravures et 150 pp. de texte. — Prix 50 francs par souscription. — On peut adresser les souscriptions au bureau de la *Revue*.

Le comte Ouvarow prépare un grand ouvrage sur **l'Archéologie russe**; le premier volume, relatif à l'*Age de pierre*, a paru tout récemment à Moscou.

Anthyme Saint-Paul. **Histoire monumentale de la France.** Paris, Hachette, 1883, grand in-8° de 300 pp. avec nombreuses et belles gravures.

Nous sommes loin déjà, du temps où le bon Rollin excluait les annales nationales du programme des études, « parce que l'ordre naturel demande qu'on fasse marcher l'histoire ancienne avant la moderne, et qu'il ne paraît pas possible de trouver du temps pendant le cours des classes pour s'appliquer à celle de la France ! » Grâce à Dieu la jeunesse d'aujourd'hui ne néglige plus une branche d'études si essentielle.

Or pour apprendre à connaître l'histoire de notre pays et en particulier les gloires françaises, il n'est pas de pages plus instructives et plus éloquentes, que ces magnifiques livres de pierre, que ces monuments splendides, qui couvrent le sol de la patrie. Un traité d'archéologie à l'usage de la jeunesse serait un classique à créer; pour être beaucoup plus attrayant que tout autre, il n'en est pas moins nécessaire.

Bien faire un livre de ce genre n'est pas l'œuvre du premier venu ; une science vaste, une autorité considérable, et un talent généreux sont des conditions requises et à peine suffisantes. Apprécier à leur valeur tant de merveilles naguère inconnues ou dédaignées, dissiper tant de préjugés encore vivants contre notre art national, mettre à profit les récentes découvertes de l'archéologie, cette science déjà tant cultivée et toujours en voie de formation, embrasser, dans le temps et dans l'espace un ensemble de choses d'une richesse effrayante : puis coordonner tout cela en un livre élémentaire, mais en quelque sorte didactique, c'est la tâche d'un maître, non d'un simple vulgarisateur.

Une œuvre de ce genre a été entreprise par un des premiers archéologues français, par celui qui naguère nous donnait une analyse magistrale de l'œuvre de l'immortel Viollet-le-Duc, et redressait par une si judicieuse critique, les écarts de cet écrivain de génie. Anthyme Saint-Paul a fait pour la jeunesse ce que Viollet-le-Duc avait fait pour les érudits.

Nous n'analyserons pas son livre, qui est le résumé de l'histoire de l'architecture française dans l'état actuel de la science archéologique. La forme est pleine d'attraits, et encore vivifiée par de riches illustrations ; les appréciations sont dictées par une érudition et par une expérience, dont nous ne pouvons que reconnaître la haute autorité. La marche progressive de l'art français s'y révèle à la lumière d'une logique serrée, qui fait le charme de l'ouvrage. Les principes s'y affirment dès la première page ; nous aimons à ce point de vue à citer les lignes suivantes :

« On a cessé pour toujours de ne considérer dans les évolutions de l'architecture que les caprices des constructeurs ou les goûts instinctifs des populations : on admet aujourd'hui que l'art de bâtir est soumis à de rigoureuses lois, aussi bien dans son histoire que dans sa constitution. — Il y a pourtant de fausses architectures : ce sont précisément celles qui dérivent du caprice et de la fantaisie. Nous en avons en France depuis Louis XIII et surtout depuis Louis XIV. Mais avant ces deux règnes, nos ancêtres ont presque toujours possédé la vraie architecture, celle qui suit la marche naturelle et s'inspire avant tout des nécessités de climat, de la qualité ou de la quantité des matériaux mis en œuvre, et de la destination des édifices. »

L'auteur nous montre (p. 9) les origines des diverses architectures dans les types des abris primitifs de l'homme ; il fait sortir de la *cabane* le principe de la *stabilité inerte*, et, d'après lui, le principe général de la *grotte* est celui des *poussées obliques*, qui ont donné naissance à la voûte.

Nous préférons, faut-il l'avouer, à cette interprétation, l'ancienne théorie de Hope, qui voyait dans la *grotte*, l'origine de ces temples creusés dans la masse des rochers à la façon des Perses, et qui reconnaissait dans le temple grec la pétrification de la *cabane*, c'est-à-dire, à notre avis, une combinaison peu logique de poutres en pierre assemblées à l'instar du bois. La *stabilité inerte* est surtout réalisée dans les maçonneries romaines dépourvues d'élasticité. Mais quel moyen de voir dans la grotte les éléments de ces *poussées obliques*, qui ont engendré la voûte, en neutralisant des actions incessamment en jeu, par un vrai tour de force du génie humain ?

Ce système, qui triomphait de la pesanteur, et la faisait servir à supporter les charges, à l'aide de menus matériaux, n'est-il pas, tel qu'il a été conçu au moyen âge, une conception originale étrangère à toute tradition primitive ?

A part ces réserves, nous tenons à montrer comment, en quelques traits, notre auteur nous fait connaître le caractère de l'architecture romaine, racine et point de départ de l'art français :

« En donnant de grands développements aux principes des poussées obliques, les Romains rendirent possibles les

intérieurs vastes et dégagés, qu'on ne fût jamais parvenu à couvrir par des plate-bandes horizontales . . . . . .....Étrangers aux délicatesses du goût, les Romains s'aveuglèrent dans leur admiration pour les Grecs, jusqu'à prendre l'architecture de ce peuple, toute dérivée de la stabilité inerte, pour l'unir à la leur, inspirée du principe des poussées obliques..... et ensuite l'appliquèrent, semblable à une gigantesque ornementation, contre leurs édifices arqués et voûtés. Ils firent de l'architecture grecque une sorte d'enveloppe, un vrai maillot, qui arrêta pour longtemps les progrès de l'architecture monumentale. »

Nous apprenons ensuite comment, de la salle « royale » des palais des riches patriciens, naquit la *basilique* chrétienne, et comment elle se développa, et s'étendit sans se dégager de sa forme originelle, s'élargissant au droit de la clôture nommé *septum*, pour former les *transept;* comment l'abside reculant, donna naissance au chœur, bientôt entouré de collatéraux avec des absidioles, etc. Comment enfin se trouvèrent de plus en plus compliquées les difficultés que suscita aux chrétiens l'adoption de la forme basilicale. De là une lutte entre deux éléments opposés, cette dernière forme et la voûte, de là un problème fondamental dont la solution comprend l'histoire de l'architecture française. Il y eut dans la recherche de cette solution trois périodes principales : *l'ère latine* fut une période d'impuissance; l'ère *romane*, qui se passa en tâtonnements et en solutions imparfaites; la troisième période est celle du triomphe, celle de l'art *ogival.*

Le phase militante et ascendante de l'art français se termine après Philippe-Auguste. En possession du principe de l'équilibre, nos ancêtres en abusèrent ; dès lors commença sa décadence, brillante mais réelle. L'architecture civile prit bientôt le pas sur l'architecture religieuse et féodale. De là la Renaissance et le retour aux traditions gréco-romaines.

Qu'on nous permette encore une citation, au sujet de l'art moderne, dont l'état est dépeint en termes remarquables :

« La Révolution française produisit sur l'architecture les mêmes effets que sur les idées et l'état social ; elle brisa outes les traditions, souvent ce qui les représentait, et obligea l'art de bâtir à se frayer de nouvelles lois.

Jeté violemment hors de sa carrière et séparé de traditions qui, indépendamment de leur plus ou moins de mérite intrinsèque seraient son meilleur point d'appui, l'art monumental n'a pas encore trouvé le repos auquel il aspire, il s'agite avec inquiétude, oscille, hésite, et varie, suivant la direction que prennent les études archéologiques, devenues son principal, presque son unique aliment. Il s'efforce à renouer la chaîne qui le relie au passé, afin de marcher avec plus de force à la conquête de l'avenir ; seulement il va emprunter ce passé à des temps ou à des civilisations qui n'ont rien de commun avec notre époque ; plus malheureux encore, dans ses emprunts, il ne sait pas toujours se préserver du postiche, du plagiat, et, à moins d'être doué de ces intelligences hors ligne qui s'assimilent instantanément et se rendent propres les connaissances les plus diverses, nos architectes retirent de leurs études sur les anciens styles une macédoine de réminiscences souvent contradictoires, qui anéantit l'individualité et l'unité de leurs conceptions. » L. C.

# Périodiques.

Le règne de JESUS-CHRIST fait connaître dans sa dernière livraison (n° du 1er juillet) le programme qu'il se propose de remplir pendant ses six premières années. Il réunira successivement les matériaux eucharistiques relatifs aux *Droits* (première année), aux *Bienfaits* (deuxième année), aux *Moyens* (troisième année), aux *Desseins* (quatrième année), aux *Puissances* (cinquième année) et aux *Gloires* (sixième année), du Règne de Notre Seigneur.

Cette dernière livraison, la troisième de l'année, contient un article doctrinal sur *la Royauté Eucharistique de* JESUS-CHRIST, une *Notice sur le Révérend Père Devron*, suivie d'un article sur les *Œuvres de Raphaël* au point de vue eucharistique, par M. le comte Grimoüard de Saint-Laurent ; (ce n'est que le commencement d'un travail, qui promet d'être fort intéressant). Ce qui offre pour nous un attrait spécial, c'est la série des belles planches photolyptiques dont la Revue est ornée. Nous trouvons dans ce numéro un vitrail de Saint-Etienne du Mont (XVIIe siècle) représentant *l'Apparition des anges à Abraham et l'Incendie de Sodome*, une assez curieuse collection *d'instruments de paix* de diverses époques, une des tapisseries de Rubens à Madrid ayant pour sujet la *Destruction des sacrifices païens par le Saint Sacrifice*, et surtout un groupe de la cathédrale de Reims.

Le portail de Notre-Dame, si remarquable à l'extérieur par ses lignes harmonieuses et les statues qui l'animent de la base au sommet, excite encore à l'intérieur l'admiration des visiteurs par une suite de cinquante-deux niches trilobées garnies de fort belles *images*. Les trois personnages que reproduit la planche en question représentent un prêtre donnant la sainte communion à un chevalier qu'escorte un homme d'armes. Que ce soit une simple représentation de l'Eucharistie, qu'on aille jusqu'à y voir avec l'auteur, Mr le chanoine Cerf, la figure de Melchisédech sous les traits d'un prêtre de la Nouvelle Loi, ou qu'il s'agisse de rappeler la mémorable journée du 27 juillet 1214, lorsque Philippe Auguste communia des mains de l'évêque de Tournai avant la bataille de Bouvines, nous n'avons pas à nous en occuper. Disons pourtant que la première supposition paraît bien naturelle, la seconde, bien gratuite, et que, quant à la troisième, nous avons sous les yeux un prêtre, non un évêque, et un chevalier plutôt qu'un roi. Mais le beau groupe n'en est pas moins un des exemples les plus heureux qu'on puisse choisir comme représentation de l'Eucharistie, dans la statuaire du treizième siècle. Les trois personnages que nous avons sous les yeux sont d'une beauté véritable et d'une puissante expression.

**Revue des arts décoratifs.**—Voici les sommaires des trois dernières livraisons.

**N° de Juin 1883.** — TEXTE. — *L'art japonais à propos de l'exposition organisée par M. Gonse* (Lettre de M. Josse) (fin). — *La Maison modèle, études et types d'ameublement* (suite), par Victor Champier. — *L'Étude des ornements : Grecques et Méandres* (suite), par Passepont. — *Cours de peinture sur porcelaine et sur faïence*, par Ed. Garnier. — *Chronique.*

PLANCHES HORS TEXTE : Détail d'un pied de console Louis XIV (collection du Musée des Arts décoratifs). — Serrurerie : Impostes de grilles, poignées des tiroirs (travail du seizième siècle). —Émail de Limoges.—Décoration des appartements, composition de Ch.-P.-J. Normand.

**N° de Juillet.** — TEXTE. — *Les ornements de la femme : la table à ouvrage et les outils de travail ;* I, par Antony Valabrègue. — *Les ustensiles de cuisine : le Moyen Age et la Renaissance* (suite) par Pedro Rioux de Maillou. — *Les cuivres anciens du Cachemire*, par Jaques de Biez. — *L'enquête sur les industries d'art* : rapport de M. Antonin Proust. — *Chronique.*

PLANCHES HORS TEXTE : Grands bureaux en bois d'ébène et en bois de rose, par Boulle, et de l'époque de la Régence (Ministère de la Marine). — Porte d'un coffret par Michel-Ange (Musée national de Florence). — Céramique anglaise (dix-neuvième siècle) : pot à bière, bock, vase en grès, par M. Doulton (collection du Musée des Arts décoratifs). — Couteaux à manche de buis sculpté, travail du seizième siècle (Musée des Arts décoratifs).

**N° d'Août.** — TEXTE. — *L'habitation américaine* (suite), par G. de Léris. — *L'ameublement français à l'Exposition d'Amsterdam*, par Henri Havard, président du jury de la classe 24 à l'Exposition d'Amsterdam. — *La décoration des plafonds* : I, par René Menard. — *Ouvrages en métal des Hutsules*, par J. Gorgolewski. — *L'Exposition d'art rétrospectif à Caen*, par Edouard Garnier. — *L'enquête sur les industries d'art*, le rapport de M. Antonin Proust. — *Chronique de l'enseignement.*

PLANCHES HORS TEXTE : Ébénisterie flamande du dix-septième siècle : meuble à deux corps. Galerie d'objets d'art exécutés par MM. Damon pour l'exposition d'Amsterdam. — Les cuivres anciens du Cachemire. — Candélabres en bronze de la Chartreuse de Pavie. — Bijoux normands.

Les planches du portefeuille de cette belle Revue, sans rapport d'ailleurs avec les matières traitées dans les articles, semblent destinées à servir de modèle pour les artistes et pour l'enseignement. A ce dernier point de vue, nous leur trouvons le défaut de former une collection entièrement éclectique où tous les styles se coudoient un peu au hasard.

La livraison de Juillet est particulièrement intéressante. Choisir dans nos riches musées les plus beaux spécimens de toutes les époques et de toutes les origines, se rattachant à un ordre d'idées déterminé, et en former, par un classement nouveau, une instructive collection encadrée dans une étude aussi attrayante que pratique, donner de nos collections publiques comme un commentaire raisonné, c'est en augmenter singulièrement l'utilité, et en faire profiter largement ceux qui n'ont pas le temps de les étudier sur place. C'est ce qui est réalisé, avec beaucoup d'esprit, dans l'article de M. Antony Valabrègue sur *les Ornements de la femme*, article spirituel où les dames trouveront de la science sérieuse rendue presque divertissante, et dans celui de M. Rioux de Maillou sur *les Ustensiles de cuisine* illustré de charmantes vignettes reproduisant entre autres des ferronneries anciennes du meilleur goût. *La Maison modèle* de M. Victor Champier, est un article conçu sur le même plan et écrit avec beaucoup d'esprit ; mais Dieu nous préserve des intérieurs efféminés où cet auteur nous introduit avec tant de complaisance, du confortable voluptueux où il se complaît, et où il s'oublie, avec les Goncourt, jusqu'à écrire des lignes, que la maison Quantin devrait proscrire de sa belle publication en vue d'une catégorie de lecteurs, scrupuleux dira-t-on, mais respectables et nombreux encore, heureusement.

**Gazette des Beaux-Arts.** Sommaire du 1er août.

*Les curiosités du dessin antique*, par Duranty. — *L'exposition des « cent chefs-d'œuvre »* par A. Baignères. — *Exposition archéologique de Saint-Emilion*, par Paul Gout. — *L'Ornementation des livres anciens*, par M. J. Lepetit. — *Les artistes et maîtres de métiers étrangers ayant travaillé à Lyon*, par Natalis Rondot. — *Le Salon de Berlin*, par Jules Laforgue. — *Correspondance d'Amsterdam*, par Henri Havard.

Trois gravures hors texte : *Portrait de Mlle L...*, par Lehmann (Salon de 1883). — *Vive la fidélité !* par H. Guérard d'après Franz Hals. — *L'Étang du Merle*, par Tancrède Abraham (Salon de 1883). nombreuses gravures dans le texte.

Beaucoup de gravures, la plupart fort bien exécutées, illustrent cette riche Revue. Nous avons donné déjà le sommaire de la livraison du 1er mai (p. 429). Nous recommandons tout particulièrement aux amis de l'art chrétien l'article de M. Darcel sur les autels de Pistoja et de Florence et les charmantes reproductions de saint Jacques et de saint Jean.

En revanche, M. Charles Bigot, dans son travail sur Raphaël, réédite sur Alexandre VI pas mal de vieux clichés qu'il n'a pas pris la peine de controler à la lumière des travaux modernes de la critique historique.

Signalons aussi, sous la rubrique *Bibliographie*, le compte rendu illustré de gracieuses reproductions, de l'ouvrage de H. Havard : *La Flandre à vol d'oiseau.* Une lacune de ce compte-rendu mérite d'être relevée, pour les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* ; c'est que l'ouvrage en question, malgré ses planches fort bien faites et l'intérêt qu'il présente, est imprégné d'un esprit détestable à l'endroit de tout ce qui touche l'Église catholique.

**Gazette archéologique.** SOMMAIRE DES Nos 1, 2, 3. 4. — 1883 :

TEXTE. — *Vase d'argent antique, appartenant à M. le*

*baron R. Seillière*, par A. de Longpérier. — *Remarques sur un moule en terre cuite*, par H. Heydemann (pl. III, n° 2). — *Premier rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique sur une mission archéologique dans le Midi de l'Italie*, par F. Lenormant. — *Notes sur quelques monuments à inscriptions sémitiques provenant des pays Assyro-Babyloniens*, par E. Ledrain. — *Sur un vase d'argent découvert en Angleterre*, par A. de Longpérier. — *Les enceintes des villes pélasgiques ou cyclopéennes de l'ancienne Lucanie*, par Michele Lacava. — *Fragments de statues de bronze du musée de Constantinople*, par O. Rayet. — *Victoire, bronze du musée de Lyon*, par F. Lenormant. — *Vache de bronze du cabinet des médailles*, par Ernest Babelon. — *Les plus anciens bronzes du monde*, par A. de Longpérier. — *Vases d'Ormidhia dans l'île de Chypre*, par F. Lenormant. — *Le* CHRIST *en croix, bois de la collection Timbal du musée du Louvre, douzième siècle*, par R. de Lasteyrie. — *Quatre ivoires de l'époque carolingienne au musée du Louvre*, par Emile Molinier.—*Le Missel de Mathias Corvin à la bibliothèque royale de Bruxelles*, par Eugène Müntz.—*Chronique.*

PLANCHES. — Fragment de statue de bronze du musée de Constantinople. — Statue de bronze du musée de Constantinople. — Masque de Méduse en terre cuite; disque en terre cuite du musée de Berlin. — Chapiteaux byzantins de la cathédrale de Tarente. — Ruines d'une basilique chrétienne à la Rocelletta, près Catanzaro (Calabre). — Intérieur de l'abside de la basilique de la Roccelletta. — Extérieur de l'abside de la basilique de la Roccelletta. — Bas-reliefs byzantins à la Roccelletta. — Fragments de Locres au musée de Catanzaro. — Victoire, bronze au musée de Lyon. — Vache, bronze antique du Cabinet des médailles. — Bronzes égyptiens de l'Ancien Empire. — Vases d'Ormidhia dans l'île de Cypre. — Peintures antiques découvertes à la Farnésine. — Le CHRIST en croix, bois sculpté de la collection Timbal, douzième siècle. — Ivoires carolingiens du musée du Louvre; le jugement de Salomon; David dictant ses Psaumes. — Ivoires carolingiens du musée du Louvre : scène empruntée au deuxième livre des Rois; scènes de la vie du CHRIST. — Frontispice du Missel de Mathias Corvin peint par Attavante.

## SOMMAIRE DES N^os 5-6. — 1883.

TEXTE. — *Bas-relief découvert près de Roum-Qalah*, par Fr. Lenormant. — *Mithra et l'Apollon des Mystères*, par Félix Robiou. — *Sur le lieu probable de la bataille du Sagras*, par G. Marmier. — *Hêra Areia ou Argeia*, par Gaetano Ferolla et Fr. Lenormant. — *Terres cuites de la collection Belton*, par Ernest Babelon. — *Vases peints de Cypre*, par F. Lenormant. — *Portail de l'église de San-Leonardo*, par F. Lenormant. — *Les statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle de Paris*, par L. Courajod. — *Tête d'apôtre supposée du treizième siècle*, par R. de Lasteyrie. — *Statues du tombeau des Poncher*, par J. Guiffrey. — *Un apotropaion athénien*, par L. Fivel. — *Bacchus, bronze florentin de la Renaissance*, par Fr. Lenormant. — *Bas-relief de Mino da Fiesole*, par F. Lenormant. — *Les peintres employés par les rois angevins de Naples*, par Gaetano Filangieri, prince de Satriano. *Chronique.*

PLANCHES. — Terres cuites grecques de la collection de M. Bellon. — Bas-relief près Roum-Qalah. — Vases peints de Cypre. — Portail de l'église de San-Leonardo en Capitanate. — Bas-relief de Mino da Fiesole du cabinet des médailles. — Statues d'apôtres à la Sainte-Chapelle de Paris. — Tête d'apôtre supposée du treizième siècle. — Tombeau de Louis de Poncher, et de Roberte Legendre, sa femme, fac-simile du dessin exécuté vers 1785 par Percier. — Statues du tombeau des Poncher, Musée du Louvre. — Bacchus, bronze de la collection Golitzine à Moscou.

## SOMMAIRE DES N^os 7-8. — 1883.

TEXTE. — *Statuette égyptienne de bronze incrusté d'argent, au Musée d'Athènes*, par G. Maspero (pl. XXXIII et XXXIV). — *Premier rapport à M. le Ministre de l'Instruction publique sur une mission archéologique dans le midi de l'Italie*, par F. Lenormant (suite) (pl. III, n° I, IV, V, VI, VII, VIII, IX). — *Les sacrifices sur les cylindres Chaldéens*, par J. Ménant. — *Monument de l'île de Santorin*, par Y. (pl. XXXII et XXXVII). — *Bronze représentant Angitia*, par Emmanuel Fernique. — *Vase peint grec à décor géométrique*, par Y. (pl. XXXVI). — *Un ivoire italien du quinzième siècle au Musée du Louvre: le triomphe de la Renommée*, par E. Molinier (pl. XXXV). — *Vues photographiques de la cathédrale de Siponto*, (pl. XXXVIII, XXXIX et XL).

CHRONIQUE.—Académie des Inscriptions et Belles-Lettres; Société nationale des Antiquaires de France; nouvelles diverses; ventes, collection Posno; sommaire des recueils périodiques français et étrangers; bibliographie.

PLANCHES. — XXXI. Canéphore, bronze grec. — XXXII. Tombeau taillé dans le roc à Santorin. — XXXIII. XXXIV. Bronze égyptien du Musée d'Athènes. — XXXV. Le triomphe de la Renommée, ivoire italien du quinzième siècle, Musée du Louvre. — XXXVI. Vase peint à décor géométrique. — XXXVII. Edifice antique à Santorin. XXXVIII. Façade antérieure de la cathédrale de Siponto. — XXXIX. Portail de la cathédrale de Siponto. — XL. Façade postérieure de la cathédrale de Siponto.

M. F. Lenormant, dans son rapport à M. le ministre de l'Instruction publique sur sa mission dans le midi de l'Italie, signale la cathédrale de Lucera, magnifique église à trois nefs, du plus pur style gothique français du trezième siècle, dont il donne une belle gravure. Il redresse l'erreur par laquelle sa construction est ordinairement fixée à l'année 1300; d'après lui l'érection n'en peut être postérieure à 1274, ce que confirme au reste le style de l'édifice. — L'architecte a été français, probablement natif de l'île de France, et l'auteur met en avant le nom de Pierre d'Angicourt. Toutefois des tailleurs de pierre indigènes ont manifestement décoré le monument. Le gouvernement italien en a entrepris la restauration et ce travail est près d'être terminé. Il a mis au jour d'intéressantes fresques du quatorzième siècle.

De l'ancienne cathédrale de Melfi, il n'est resté debout qu'un beau campanile élevé en 1153 par Guillaume le Mauvais. Celle de Rapolla est une remarquable église de style gothique, à trois nefs, voûtées en ogives, en croix latine, datant de la première moitié du treizième siècle. Le campanile fut élevé en 1299 par les soins de l'évêque Riccardo. On voit à Venosa la grande église inachevée dont Robert Guiscard avait entrepris la construction en 1065, pour en faire un mausolée de sa gloire. La cathédrale d'Acerensa est intéressante; commencée en 1080 par l'évêque Arnaud, elle est d'une simplicité grandiose et sévère, mais dépourvue d'ornementation sculpturale; elle offre un caractère normand prononcé.

La plus ancienne église de Potenza, celle de San-Michele, n'avait pas encore été décrite. C'est un édifice du onzième siècle, de proportions restreintes et d'une simplicité rustique.

M. F. Lenormant poursuit sa mission archéologique dans le midi de l'Italie, glanant à Tarante d'élégantes terres cuites hellénistiques pour le musée du Louvre, et signalant quelques nouvelles antiquités, après celles qu'avec M. Viola, il avait déjà fait connaître. Ce dernier vient d'y former le premieur noyau d'un musée. — Quoique M. Lenormant ait surtout en vue l'antiquité, il décrit en passant les monuments du moyen âge, et en donne des vues fort belles. La cathédrale de Tarente, dédiée à San-Cataldo, date de 1050, et elle est, pour son époque, grande et magnifique, quoique gâtée par une restauration exécutée en 1588. La statue du saint patron de l'église, plus grande que nature, en argent repoussé au marteau, doré en quelques parties, et rehaussé d'émaux champlevés à la mitre, à la crosse et à l'orfroi de la chape, est un échantillon exceptionnel d'orfèvrerie du quatorzième siècle, qui paraît être une œuvre de l'Abbruzze.

M. R. de Lasteyrie donne une héliogravure d'un bois sculpté du douzième siècle représentant le CHRIST en croix, provenant de la collection Timbal acquise l'an dernier par le Louvre. Les bois sculptés remontent bien rarement plus haut que le moyen âge. Détail curieux, le nom du soldat qui présente l'éponge au Sauveur, est inscrit au-dessus de sa tête, comme celui de *Longinus*, qui lui fait pendant ; ce nom est *Stefaton*. On ne connaît que deux autres monuments iconographiques donnant son nom à ce personnage. L'un, est une peinture murale du prieuré de Saint-Remy la Varenne, où figure un nom que les uns ont lu *Stephaton*, d'autres *Stepiton*, et une autre peinture, qu'on voit dans une église de la campagne romaine, San-Urbano-alla-Cafarella, où le porte-éponge est appelé *Calpurnius*.

Signalons trois belles vues photographiques des ruines d'une basilique chrétienne à la Rouelletta, près de Catanzaro (Calabre).

M. Louis Courajod nous raconte la lamentable histoire des superbes statues des apôtres adossées aux piles intérieures de la Sainte-Chapelle de Paris. Jusqu'en 1793 elles étaient restées intactes. Quand le merveilleux oratoire élevé par saint Louis fut converti en magasin de farines et de meubles, les statues des apôtres furent dissiminées et maltraitées. Dix furent remisées au Musée des Monuments français, puis dispersées. Lors de la restauration de la Sainte-Chapelle, on fut obligé de compléter la série des apôtres par six figures entièrement nouvelles, d'en restaurer deux autres, et de réparer les accidents. Quatre des statues primitives mutilées, figurent au Musée de Cluny sous les numéros 79 à 82 du catalogue. La conclusion de l'intéressant travail de M. Courajod est d'attribuer les statues primitives à la fin du treizième siècle ou plutôt au commencement du quatorzième.

Parmi les planches, de toute beauté, qui ornent la seconde livraison de cette année, signalons une vue du *Portail de l'église de Saint-Léonard en Capitane*, les reproductions *des deux statues d'apôtres de la Sainte-Chapelle*, et celle d'un gracieux bas-relief de *Mino da Fiésole* appartenant au Cabinet des Médailles.

**Bulletin monumental.**—Les numéros 3 et 4 de cette année sont particulièrement intéressants. — Nous y remarquons surtout la suite de l'article de Mgr Barbier de Montault sur le *Trésor de Monza*, avec deux belles planches représentant l'ensemble et un détail du *Paliotto de Monza*, et une étude, illustrée de bonnes gravures, des églises du pays de Foix et de Couserans, par Jules de Lahondès.

### Sommaire des nos 3 et 4.

*Trésor de la basilique royale de Monza* (suite), par Mgr Barbier de Montault. — *Les églises des pays de Foix et de Couserans* par M. Jules de Lahondès. — *Notes sur quelques cachets d'oculistes romains* (suite), par MM. Héron de Villefosse et Thédenat. — *Castel-Sarrazi* (Dordogne), par M. de Roumejoux. — *Fouilles dans le Cantal*, par M. Delort

CHRONIQUE. — Les fouilles de Pioule (Var). — Restauration de l'église de Vouvent (Vendée). — Id. de la cathédrale du Mans. — Découverte d'une grotte à Rousson (Gard). — Le cas du musée lapidaire de Nîmes.

BIBLIOGRAPHIE. — Les Pyrénées françaises : II. *Le pays Basque et la Basse-Navarre*, par MM. P. Perret et E. Sadoux. — *Monographie de l'église Notre-Dame-de-Pamele, à Audenarde*, par Aug. Van Assche. — *Les archives, la bibliothèque et le trésor de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem, à Malte*, par J. Delaville-Leroulx. — *The organ-cases and organs of the middle age and Renaissance*, by Arthur Hill. — *La commune de Nevers, origine de ses franchises, suivi d'un guide archéologique*, par Massillon-Rouvet.

### Planches et Bois.

I. Paliotto de Monza. — II. Panneau du précédent. Descente de saint Jean aux Limbes — III. Chapelle de Castillon (Ariège) — IV. Statue de saint Pierre à Castillon. — V. Plan de Sentein (Ariège). — VI. Vue de Sentein. — VII. Plan de Montjoie (Ariège). — VIII. Église de Montjoie. — IX. Église de Pujoles (Ariège). — X. Plan de Camon (Ariège). — XI. Cachet d'oculiste trouvé à Sens. — XII. Plat du même cachet. — XIII. Boîte en plomb trouvée à Vaison. — XIV. Cachet d'oculiste trouvé à Périgueux. — XV. Plan des ruines de Pioule (Var). — XVI. Une porte du château de Pau. — XVII. Lucarne du château de Pau. — XVIII. Porte de l'église de Laruns. — XIX. Les Bénitiers de Laruns. — XX. Bénitier à l'église d'Urrugne.

**Revue de la Société des études**

historiques (faisant suite à *l'Investigateur*).

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON DE MAI-JUIN 1883 : Séance publique annuelle. — Allocution d'ouverture, prononcée par M. LOUIS LUCAS, *Président*. — Compte rendu des travaux pour l'année 1882, par M. DESCLOSIÈRES. — Concours pour le prix Raymond en 1882, *Histoire de la critique littéraire au XIX^e siècle*, par M. Jules DAVID. — *Une Séance de cour d'amour en Provence*, par M. CAMOIN DE VENCE. — *Priam aux pieds d'Achille*, (Fragment d'une traduction de l'*Iliade*, XXIV^e chant), par M. J.-C. BARBIER. — *Lord Stair et M. de Torcy, 1715*, par M. LOUIS WIESENER. — *Traditions et Fêtes populaires*, par M. Eugène D'AURIAC. — *Esquisses musicales*, par M. Georges DUFOUR. — Extraits des procès-verbaux des Séances de la Société. — Chronique.

Nous constatons avec plaisir que la *Société des Études historiques* accomplit sa quarante-neuvième année dans des conditions de pleine vitalité, et qu'elle pourra célébrer brillamment ses noces d'or en 1884.

## Bulletin de la Société des Archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis, à Saintes.

Le numéro d'avril contient des articles nécrologiques sur l'abbé Barbeau, de Saintes ; l'abbé Hude, de Saujon ; Gillot de Kérardène, ancien professeur au collège de Saintes; Frédéric Roche, de Rochefort ; puis une note sur Fénelon à La Tremblade, les présidiaux de Marennes et de Cognac, les anciens billets d'enterrement, les étymologies des mots, saintongeais, *moque*, *nandins*, *barguenots*, les ancêtres de Voltaire en Saintonge, le chansonnier Piis à Pessines ; les Campet de Saujon ; les croix hosannières en Saintonge ; Ledru-Rollin et Régnier-Desmarais sont-ils saintongeais? — Les découvertes archéologiques signalées sont abondantes. Nous relèverons en passant des médailles à Authon, un cimetière à Montlieu, des tombeaux à Jonzac, un souterrain refuge à la Vallée, le camp préhistorique de Thenac. Dans ce même fascicule, nous trouvons un mémoire de M. Letélié sur les fouilles gallo-romaines de Sanxay.

Le numéro de juillet est des plus complets. Il cite tout ce qui se rapporte aux faits littéraires, artistiques, archéologiques de la contrée, conférences, sociétés savantes, inscriptions, nécrologie d'Abel Bardonnet, d'Anatole Boucherie, l'abbé d'Isle et Gustave de Champagnac. Parmi les nouvelles archéologiques on trouve : un cimetière à Jonzac, une mosaïque à Plassac, des tombeaux à Angoulins, des souterrains à La Rochelle et à Marsilly, deux inscriptions romaines inédites, une inscription trouvée aux arènes de Saintes, les excursions au camp préhistorique du Peu-Richard et aux ruines gallo-romaines de Sanxay, à la tour de Broue et à Cognac. Le compte rendu du salon au point de vue saintongeais est dû à M. Castagnary, conseiller d'état. Puis viennent des articles ou des notes sur le cardinal Raymond Péraud, de Surgères ; sur les reliques de saint Eutrope à Poitiers et à Reims ; sur les méreaux des églises réformées de Saintonge ; sur les pèlerinages de Saintonge et de l'Aunis, etc.

## Bulletin du Bibliophile.

Livraison d'avril. — *Deux lettres inédites de Jean Price*, par M. Philippe Tamizey de Larroque. — *Du prix courant des livres anciens :* Vente de la Bibliothèque William Beckford à Londres (*deuxième partie*). — Revue critique de publications nouvelles. — *Souvenirs littéraires de M. Maxime Du Camp* (deuxième volume), par M. H. Moulin, ancien magistrat. — *Les Imprimeurs et les Libraires dans la Côte-d'Or, par Clément-Janin*, par M. Alexandre Piedagnel. — *Chronique.*

Livraison de mai. — *Le palais à l'Académie*, par M. H. Moulin, ancien magistrat. — *Note sur les deux éditions de l'Heptameron de la reine de Navarre*, par M. Alfred Cartier. — *Les livres et leurs ennemis*, par M. Alkan aîné. — *Variétés.* — *Les Étiquettes et les Inscriptions des boîtes-volumes de Pierre Janet, fondateur de la Bibliothèque elzévirienne*, par M. Alkan aîné. — Revue critique de publications nouvelles. — *L'Hôtel Drouot et la Curiosité*, par M. P. Eudel, avec une préface par M. A. Silvestre. — *Les Guerres sous Louis XV*, par le comte Pajol, général de division. — *Chronique*, par B. E.

## Bulletin du Comité des travaux historiques et scientifiques. — *Section d'histoire, d'archéologie et de philologie.*

Voici les principaux sujets traités dans le quatrième numéro de 1882.

Rapport de M. de Mas-Latrie, sur une bulle d'Alexandre IV en faveur de sainte Claire de Béziers. Communication de M. Soucaille. — Lettre de Henri II aux consuls d'Avignon. Communication de M. Duhamel. — Entrée solennelle de Charles le Téméraire à Auxonne (1474). — Cérémonial des obsèques de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal ensevelis aux Chartreux de Dijon (1474). Communication de M. J. Gauthier. — Tapisseries du seizième siècle provenant de Châteauneuf (Charente) et récemment acquises par le musée des Gobelins. Communication de M. Darcel. — Tapisseries du seizième siècle provenant du château de Boussac. Communication de M. du Sommerard. — Graffites trouvés à Pompéi. Communication de M. Edmond Le Blant. — Rapport de M. Darcel, sur l'inventaire du mobilier et des livres d'Avignon Nicolaï, archevêque d'Aix (1443). Communication de M. l'abbé Albanès. — Rapport de M. Darcel, sur l'inventaire du mobilier de la duchesse d'Orléans, mère du Régent (1722). Communication de M. le comte Édouard de Barthélemy. — Note sur les écoles primaires à Vendôme dès le treizième jusqu'au dix-huitième siècle. Communication de M. Fernand Bournon.

## Revue lyonnaise. — SOMMAIRE de la livraison du 15 juillet 1883 :

*Sur quelques particularités curieuses du patois lyonnais*, par Puitspelu. — *Molière et le duel*, par Ch. Lavenir.

— *Un procès criminel à Lyon, au dix-septième siècle*, par A. Vachez. — *Le roman naturaliste*, par J. Terrel. — *La possession du prieuré d'Alix*, par G. Guègue. — *Sonnet, les Souvenirs*, par Sully-Prudhomme, de l'Académie française. — *La certitude philosophique*, par Philalète. — *Les Chambres de merveilles ou cabinets d'antiquités de Lyon, depuis la Renaissance* (suite), par Léopold Niepce. — *La fête des félibres à Saint-Raphaël*, par De Valdotte. — *A Mistral*, poésie, par Pierre Barbier. — *Lou cant de Marsiho*, poésie provençale, avec traduction française en regard, par Auguste Marin. — Bibliographie. *Revue critique des livres nouveaux.* — Sociétés savantes. — Chronique. — Sommaire des revues.

Le travail de M. G. Guègue sur *la possession du prieuré d'Alix* ne manque pas d'intérêt pour les archéologues ; ils seront plus friands encore de la série d'articles de M. L. Niepce sur les *cabinets d'antiquités de Lyon depuis la Renaissance.*

SOMMAIRE de la livraison du 15 août.

H. Beaune. *La noblesse bourgeoise.* — Paul Regnaud. *L'origine du mot latin* arbiter. — Ducurtyl. *La responsabilité littéraire* (suite). — De Laplane. *Dernière aventure, nouvelle.* — R. de Cazenove. *Le Salon des arts à Lyon, en 1786.* — E. de Mougins-Roquefort. *Sonnet.* — A. de Gagnaud. *Sonnets.* — Léopold Niepce. *Les Chambres de merveilles ou cabinets d'antiquités de Lyon depuis la Renaissance* (fin). = Joseph Roux. *Charlemanha, geste limousine, avec traduction en regard.* — F. Mistral. *Li tres bèu Meissounié, conte provençal en prose* (trad. de P. M.). — Paul Mariéton. *Nécrologie : Un poète lyonnais : Jean Tisseur.* — A. Vachez. *Nécrologie : Jean Tisseur.* — Bibliographie. *Revue critique.* — *Publications félibréenes.*

M. R. de Cazenove nous fait connaître une plaquette lyonnaise d'un intérêt particulier pour l'histoire de l'art. — C'est le catalogue de la première exposition publique d'objets d'art qui s'ouvrit à Lyon en 1786, à la veille de la Révolution, sous les auspices du *Lycée ou salon des arts.* L'auteur, en analysant ce document plein d'intérêt, fait en grands traits l'histoire des institutions artistiques florissant dans cette ville dans la seconde moitié du siècle dernier.—De son côté M. L. Niepce a terminé sa curieuse étude des *Cabinets d'antiquités ou chambres des merveilles* qu'on y rencontrait au temps passé et depuis la Renaissance. Ainsi s'achève et se complète peu à peu l'histoire de l'art à Lyon, grâce à de patientes investigations très heureuses et toujours dignes de la reconnaissance des contemporains.

## Messager des sciences historiques de Gand. — 1re livraison de 1883.

SOMMAIRE — *Exposition des arts industriels à Gand*, par E. Varenbergh. — *Les van Ghelen, imprimeurs*, par A. A. Vorsterman van Oyen. — *Rachat des cloches de Gand en 1678.* — *Un administrateur au temps de Louis XIV* par le Vte de Grouchy et le Cte de Marsy.

VARIÉTÉS — *Sentence de Conseil de Flandre prononcée contre les bohémiens en* 1515 (*n. s.*) — *Trois-centième anniversaire de la naissance de Hugo Grotius.*

PLANCHES. — Coupe de la Corporation des poissonniers. — Vue du compartiment brugeois (section ancienne). — Marque typographique de van Ghelen, imprimeur à Anvers.

Cet excellent recueil a paru tardivement, par suite de circonstances exceptionnelles. La première livraison de l'année contient une revue rapide de l'exposition des arts industriels (section rétrospective ouverte à Gand en 1882) dont nous avons dit un mot dans notre chronique de Janvier. M. J. Varenberg a eu la bonne pensée d'y joindre deux planches photolyptiques ; celle qui représente une vue d'ensemble du compartiment brugeois est des plus heureuses et laisse un souvenir vivant de la portion la plus remarquable du salon.

Un article de M. A. Vorsterman van Oyen sur les *van Ghelen, imprimeurs à Anvers*, ajoute une nouvelle page aux brillantes annales de la cité célèbre par les impressions plantiniennes. — M. le comte de Limburg-Stirum donne quelques détails intéressants sur le *rachat des cloches de Gand*, en 1678, après la prise de la ville par Louis XIV. On trouve dans l'histoire des guerres de cette époque de fréquents exemples de l'application de cette coutume, d'attribuer les cloches au Grand Maître de l'artillerie après la prise d'une ville. Sous ce titre : *Un administrateur au temps de Louis XIV*, M. le vicomte de Grouchy et le comte de Marsy commencent l'histoire de Thomas de Grouchy, sieur de Robertot.

Voici le sommaire de la 2me livraison de 1883.

*Le duc de Wellington*, souvenirs divers (1814-1821). Par L. G. — *Un administrateur au temps de Louis XIV*, par le Vte de Grouchy et le Cte de Marsy (Suite). — *Notice historique sur la famille de Wez*, par Ph. Vanderhaeghen. *Note sur la corporation des tailleurs de pierres de Tournai*, par A. de la G. — *Les Aduatuques, Haumont et Aduatuca*, par Caumartin. — *Règlement pour l'ancien théâtre français de Gand*, par Fr. de Potter. — *Fossé d'enceinte de l'ancien béguinage de Sainte-Élisabeth.* — *Charte du* 8 *juin* 1485, par L. St. — *Chronique.*

En publiant le règlement de la corporation des tailleurs de pierres de Tournai sur lequel il a eu la bonne fortune de mettre la main, M. A. de la Grange nous révèle, outre des détails curieux sur les métiers, les noms des principaux maîtres tailleurs d'images tournaisiens de la première moitié du dix-septième siècle, savoir maître Géry Boniface, Abraham Hideux, et Arnould Fébrimont, qui florissaient vers 1600, et maîtres Michel Watrizan, Jean Boniface et Étienne Dailly, qui vivaient encore vers 1650. De son côté M. F. de Potter, par un document analogue, jette un jour nouveau sur les conditions auxquelles, à la fin du même siècle, l'art dramatique était soumis, dans la ville de Gand, vis à vis du Magistrat.

## Sommaire de l'Art.

N° du 5 Août 1883. — TEXTE. — *Les Pourbus*, par Henry Hymans — *L'art byzantin et son influence*

*sur l'Occident*, par Antoine Springer. — *Charles le Brun et son influence sur l'art décoratif* (suite) par A. Genevay. — *La Gravure et Lithographie au Salon de 1883*, Par L. Gauchez.

GRAVURES HORS TEXTE. — *Marie de Médicis*, Eau forte de H. Vion, d'après le tableau de F. Pourbus (Collection de M. G. Rothan). — *Tapisserie des Gobelins de la série des actes de la vie du Roi*, d'après Charles Le Brun.

Nombreuses Gravures dans le texte.

**N° du 12 Août 1883.** — TEXTE — *Le salon d'hiver de la « Royal academy of arts »* (fin) par Walter Armsbroug. — *Dilmann Reimenschneider* par Mlles V. H. Herwegen. — *Lettres d'artistes et d'amateurs.* — *Notre Bibliothèque.*

GRAVURES HORS TEXTE. — *Le canal de Chantenay à Nantes.* — *Rubens et Hélène Fourment.*

**N° du 19 Août 1883.** — TEXTE. — *Lettres d'artistes et d'Amateurs* (Suite). — *Rubens au Musée de Munich* (fin) par Emile Michel.— *Les della Robbia*, par J. Cavallucci et E. Molinier.

GRAVURES HORS TEXTE.— *Bateaux à Rouen.* Eau-forte de Mlle Léonie Valmon, d'après le tableau de Ch. Lapostolet. (Salon de 1883). — *Corbeille en argent*, attribuée à Thomas Germain. (Collection du château de Pratolino, appartenant à M. le prince Demidoff de San Donato.) Gravure de J. J. Puyplat.

**N° du 26 Août 1883.** — TEXTE. — *Une acquisition du musée de Berlin*, par L. Gauchez. — *Les Principes d'art des anciens dans la composition de la décoration des monnaies*, par F. Lenormant, membre de l'Institut. — *Le Pavement de la Chapelle de Sainte-Catherine, à Sienne*, par Guglielmo Stella. — *Les collections du château de Pratolino*, par G. Noël. — *Les Della Robbia* (suite), par J. Cavallucci et E. Molinier. — *Lettres d'artistes et d'amateurs* (suite).

GRAVURES HORS TEXTE. — *Portrait.* Eau forte de Ch. Courtry, d'après le tableau de Frans Hals. — *Antoine, bâtard de Bourgogne.* Gravure de F. Vintraut.

Nombreuses gravures dans le texte.

## Revista de Archivos, Bibliothecas y Museos (Madrid).

**N° du 31 Juillet 1883.** — SOMMAIRE : — Section officielle et de nouvelles. — La découverte du fleuve Apure. — Correspondance d'Alexandre Farnèse duc de Parme. — *Mantua Carpentana heroice descripta :* Description de Madrid composée vers la fin du XVIe siècle par Henri Cock. (en latin.)

## Bulletin épigraphique de la Gaule. (Janvier-Février 1883.)

SOMMAIRE : — Bruzza (Louis). *Fragment d'un disque de verre qui représente les Vicennales de Dioclétien.* — Lenormant (Fr). *Inscriptions latines de l'Italie méridionale.* — Mowat (Robert). *Note additionnelle sur les diplômes de Chesters, avec une nouvelle interprétation de celui de Walcot.* — Delattre (A). *Inscriptions de Carthage, 1875-1882 (suite).* — Vallentin (Florian). *La colonie latine Augusta Tricastinorum (suite et fin).* — Cagnat (R). *Inscription du Kef.* — Lenormant (Fr). *Inscriptions grecques copiées dans l'Italie méridionale en septembre et octobre 1882.* — Schmitter (A). *Inscriptions inédites de Cherchelle (suite).* Lettre de M. Allmmer à M. Florian Vallentin.

## (Mars-Avril 1883.)

Jullian (Camille). *Les gardes du corps des premiers Césars.* — Lenormant (Francois). *Estampilles de briques de l'Italie méridionale grecques et latines.* — Villefosse (Ant. Héron de). *Inscription latine de Cyrrhus (Khoros).* — Mowat (Robert). *La Diacta Asiciana d'Aix-les-Bains, exemples épigraphiques au mot Norbanus en Gaule.* — Delattre (A). *Inscriptions de Carthage 1875-1882 (suite).* — Schmitter (A). *Inscriptions inédites de Cherchell (suite).* — Jullian (Camille). *L'inscription des Thermes de Reims.* — Mowat (Robert). *Tribunice ou Tribunicienne ?* — Villefosse (Ant. Héron de). *Du droit de propriété des copies d'inscription.*

## Bulletin trimestriel des antiquités africaines.

SOMMAIRE. (JANVIER 1883). — Tissot (Ch). *Fastes des provinces africaines (suite).* — Thédenat (L'abbé). *Etudes sur le camp et la ville de Lambèze.* — Schmidt (Le Dr). *Une ville romaine près de Djebel-Rsâs.* — Demaeght. *Epigraphie.* — Poinssot (F). *Musée archéologique d'Oran.*

(AVRIL 1883). — Tissot (Ch). *Fastes des provinces africaines (suite).* — Thedenat (L'abbé). *Etudes sur le camp et la ville de Lambèze.* — Epigraphie. — Musée Archéologique.

## Revue archéologique. (Janvier-Février 1883).

SOMMAIRE. — Voulot (F). *Un cippe figuratif de la première époque chrétienne sur la Moselle (premier article, avec quatre planches représentant le cippe de Virecourt).* — Vercoutre (Le Dr). *Sur une figurine sculptée de l'époque de la pierre polie.* — Müntz (Eug.) *Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie (suite).* — Bertrand (Alexandre). *Les Ibères et les Ligures de la Gaule.* — Tourret (G.-M.) *Notes sur quelques objets d'antiquité chrétienne existant dans les Musées du Midi de la France.* — Tannery (Paul). *Sur le modius castrensis.* — Frothingham Jun. (Arthur L.) *Une mosaïque constantinienne inconnue à Saint-Pierre-de-Rome.* — Cailletet (Louis). *Note sur l'état de conservation des clous en fer découverts dans les fouilles d'une cité gallo-romaine.* — Reinach (Salomon). *La description de l'île de Délos, par Bondelmonte.* — Lemaitre (Raoul). *De la disposition des rameurs sur la trière antique (premier article).* — Bapst (Germain). *L'orfèvrerie d'étain dans l'antiquité.*

## Archaeologische zeitung. — (Erstes Heft 1883.)

SOMMAIRE. — Meier (P.-F.). *Neue Durisschalem im Berliner Museum.* — Kieseritzky (G). *Der Apollo Stroganoff.* — Kalkmann (A). *Heber Darstellungen der Hippolytos-Sage, I.* — Lange (K). *Das Laokoon-Fragment in Neapel.* — Belger (Ch). *Der Lœwenwürger auf dem Altarfrises von Pergamon.* — Luckenbach (H). *Knieende Silene.* — Furtwaengler (A). *Zur archaeologischen Zeitung 1882, p. 324.* — Conze (A). *Erwerbungen der kœniglichen Museum im Jahre 1882.— I Samlung der Skulpturen und Abyüsse.* —

## Sitzungen der archaeologischen Gesellschaft in Berlin, Januar bis April.

SOMMAIRE. — Conze (A). *Berichtüber die Thaetigkeit archaeologischen der kaiserlick deutschen Instituts im Jahre 1882.*

## Bulletino della commissione archeologica communale di Roma. — (Janvier-Mars 1883.)

SOMMAIRE. — Ignazio Guidi. *Appendice all' articolo Iscrizione greca medioevale Corcirese.* — Rodolpho Lanciani. *La Basilica Matidies et Marcianes dei cataloghi (avec deux planches).* — Carlo Lodovico Visconti. *Di due statue togate in atto di dar le mosse ai Circensi (avec deux planches).*

## Attie memorie della R. deputazione di storia patria per le provincie di Romagna.

SOMMAIRE. — (JANVIER-FÉVRIER 1883). — G. Gozzadini. *Di alcuni Giojelli notati in un Libro di ricordi del secolo XVI e di un Quadro di Lavinia fontana.* — A. Santarelli. *Scoperta archeologica al castello di Fiumana.*

(MARS-AVRIL.) A. Rubbiani. *L'Agro dei Galli Boïi (Ager Bojorum) diviso ed assegnato ai Coloni romani (anni 565-571 di Roma) (avec un plan topographique).*

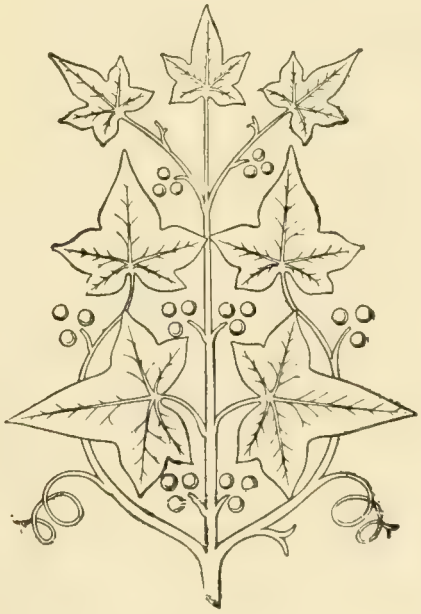
## Proceedings of the society of biblical archaeology.

9 Février. — H. G. Tomkins. *On the ancient Geography of Northern Syria.* Theo. G. Pinches. *On Babylonian Tablets relating to House-Holdings.* — Du même. *Upon the name of Ben-Hadad.* — Samuel Birch. *On a Board with Hieratic inscription belonging to M. A. Macullum.*

6 Mars. — H. Bassam. *On recent Discoveries of ancient Babylonian bities.*—Samuel Birch. *On some Ostraka or inscribed Potsherds of the time of the Twelve Caesars.*

6 Avril. — S. Louis. *On the Poor-laws of the Hebrews.* — Villiers Stuart. *On two Flint Instruments found whilst excavating at a ruined Pyramid between Gizch and Abusir.*— Samuel Birch. *Observations on the Canopic vases from Tel-Basta (avec deux planches).* — W. Wright. *Four ancient oriental gems (avec une planche).* — Thev. G. Pinches. *Contract Tablet from Babylon inscribed with unknown character (avec une planche.)*

1 Mai. — Placzek. *On ancient observations on the Flight of Pigeons.* — Alexandre Ermann. *On the Origin of the Cypriote Syllabary.* — Samuel Birch. *On two Ostraka or slices of limestone inscribed with hieratic inscriptions.* — John G. Peters. *On Akkadian Numerals.* — J. Oppert. *Letter to Mr Rylands.* — Samuel Birch. *Ostraka of the reigns of Nerva and Trajan.* — P. Le Page. *Renouf on strange Mythological Figures designed upon an Egyptian Papyrus.*



# Index bibliographique.

## Archéologie et Beaux-Arts [1].

### France.

**Armand** (Alfred) (*). — **Les médailleurs Italiens des quinzième et seizième siècles**, deuxième édition. — Paris, Plon et Cie. — Deux volumes in-8°, XIV-308-368 pp.

**Bayern** (Fr.). — **Contribution à l'archéologie du Caucase**, précédée d'une **introduction biographique**, par M. Ernest CHANTRE. — Lyon, imprimerie Pitrat ; in-8°, XIX-99 pp.

**Berthelé** (J.), archiviste du département des Deux-Sèvres. — **De la véritable destination des monuments de Sanxay.** — Niort, Clouzot ; in-8°, 27 pp. — 75 cent.

**Biographie de Mgr Jacques Joseph Jans, évêque d'Aoste.** (*) — Ivrée, in-8° de 24 pp.

**Brocard** (H.). — **La crypte de l'église de Saint-Geosmes.** In-8° de 12 pp. Langres, Dangien. (Extrait du *Bulletin de la Société historique et archéologique de Langres.*)

**Chauvet** (G.). — **Deux sépultures néolithiques, près de Fouqueure (Charente).** — In-8° de 12 pp. et 2 planches. Angoulême, Goumard. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de l'Angoumois*, 1881). Tiré à 150 exemplaires.

**Choisy** (A.). — **Etudes sur l'architecture grecque**, par Auguste CHOISY, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Première étude : **l'Arsenal du Pirée**, d'après le devis original des travaux. — Paris, imprimerie Mouillot ; in-4°, 46 pp. et 2 planches.

**Delaborde** (H.). (*) — **La gravure en Italie avant Marc-Antoine** (1452-1505), par le vicomte Henri DELABORDE, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, conservateur du département des estampes à la Bibliothèque Nationale. — In-4°, 291 pp. avec 106 gravures, dont 5 hors texte. Paris, imprimerie et lithographie Rouam. — 25 fr.

**Delisle** (L.). — **Notice sur les manuscrits disparus de la bibliothèque de Tours pendant la première moitié du quatorzième siècle.** — In-4°, 204 pp. Paris, Imprimerie nationale.

**Depoin** (J.). — **Les origines de la collégiale de Saint-Mellon de Pontoise.** — *Pontoise*, in 8° de 30 pages.

**Notice historique sur la Vierge ouvrante de Maubuisson.** — *Pontoise*, in 8° de 16 pages.

**Desforges** (Etienne). (*) — **Notice historique sur le château de Saint-Germain-en-Laye**, suivie d'un **Guide du musée**, texte et dessins par Et. DESFORGES, architecte, avec deux planches, d'après les anciennes gravures de Rigaud. — Versailles, Lebon ; in-8°, 228 pp. — Prix 5 fr.

**Dissard** (P.) et **Vingtrinier** (A.). — **Epigraphie lyonnaise ; Inscriptions funéraires de la rue de Trion ; Lettre au sujet de deux inscriptions lyonnaises du musée de Lyon.** — — Lyon, Georg. ; in-8°, 23 pp. — (Collection des opuscules lyonnais, n° 4.)

**Du Cleuziou** (H.). — **L'Art national, étude sur l'histoire de l'art en France**, tome II ; **Les Francs ; les Byzantins ; l'Art ogival.** — Paris, Le Vasseur ; gr. in-8°, 708 pp. avec 10 chromolithographies, 10 planches tirées à part et 494 gravures exécutées d'après les dessins de l'auteur. — Les 2 volumes, 80 fr.

**Espinay** (G d'). — **La Légende des comtes d'Anjou.** — Angers, Lachèse, in-4°, 64 pp.

**Fleury** (P. de). — **Documents inédits pour servir à l'histoire des arts en Angoumois**, publiés d'après les originaux, par P. DE FLEURY, archiviste de la Charente. — Angoulême, Goumard ; in-4°, 63 pp. (Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, année 1881. Tiré à 50 exemplaires.)

**Fontenilles** (P. de). — **Notes pour servir à un armorial des évêques de Cahors.** — in-8° de 10 pp. Paris, Société bibliographique. (Extrait de la *Revue d'histoire nobiliaire et d'archéologie héraldique.*)

**Heiss** (A.). — **Les Médailleurs de la Renaissance. Léon-Baptiste Alberti, Matteo de' Pasti et anonyme de Pandolphe IV Malatesta.** — Paris, Rothschild ; gr. in-4°, 60 pp. avec 8 phototypographies inaltérables et 100 vignettes. — 40 fr.

**Hippeau** (C.), professeur honoraire. — **Le Théâtre à Rome**, origines, jeux, fescennins, atellanes, etc. — Paris, Cerf ; in-8°, XIV-238 pp.

**Houzé de l'Aulnoit** (A.). — **Essai sur les faïences de Douai dites grès anglais.** — Lille, imprimerie Danel ; in-8°, 145 pp. et planches. (Extrait des *Mémoires de la Société des sciences, de l'agriculture et des arts* de Lille.)

**Jacquemard** (A.). — **Les Merveilles de la céramique, ou l'art de façonner et décorer les vases de terre cuite, faïence, grès et porcelaine**, depuis les temps antiques jusqu'à nos jours, 4e édition.

**Joanne** (P.). — **Rome et ses environs.** — Paris, Hachette ; in-32, XXXVI-592 pages, avec 1 grand plan de Rome, 15 autres plans, 1 carte et 50 vignettes. — 5 fr. (Collection Joanne. Guides diamant.)

**La Blanchère** (R. de). — **Voyage d'étude dans une partie de la Maurétanie césarienne. Rapport à Mr le Ministre de l'instruction publique et des beaux-arts**, par R. DE LA BLANCHÈRE, professeur à l'Ecole supérieure des lettres d'Alger. — Paris, Imprimerie nationale ; in-8°, 135 pp. et 12 planches. (Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*, troisième série, tome X.)

**Lasserre** (Henri) (*). — **Les épisodes miraculeux de Lourdes.** — Paris, Palmé, in-8° de XXXI-474 pp. — Prix 3 fr. 50 cent.

1. Les ouvrages marqués d'une astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Lasteyrie (Rob. de). — **Jules Quicherat, sa vie et ses travaux.** — Paris, Imprimerie nationale ; in-8°, 42 pp. et portrait. (Extrait du *Bulletin du comité des travaux historiques*, n° 1 de 1883.)

Laurière (Jules de) (*). — **La colonne de Henri IV, à Rome.** — Tours, Bousrez, 1883, in-8°, 34 pp. et 2 héliogravures.

Le Breton (G.). — **La Céramique polychrome à glaçures métalliques dans l'antiquité**, par Gaston Le Breton, directeur du Musée céramique de Rouen. — Rouen, imprimerie Cagniard ; in-8°, 45 pp.

**Le Château de Sarrios de la Tour, à Saint-Pierre-le-Chatel-Urgent, près d'Aoste.**—Paris, in-4° de 8 pp.

**Les archives, la bibliothèque et le trésor de Saint-Jean de Jérusalem, à Malte.** (*) —Paris, Thorin, 1883 ; in-8°, 287 pp. (xxxii^e fascicule de la *Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome.*)

Letronne (A. J.). de l'Institut. — **Œuvres choisies, assemblées, mises en ordre et augmentées d'un index**, par E. Fagnan. Première série : **Egypte ancienne**, tomes I et II. — Paris, Leroux ; 2 volumes in-8°, xxiv-520 et 603 pp. et portrait inédit, par P. Delaroche. — Les deux volumes, 25 fr.

Lièvre (A.-F.). — **Exploration archéologique du département de la Charente.** II. Canton de Mansle. — In-8° de 90 pp. avec 11 planches. Angoulême, Goumard.

La première partie de cet ouvrage a paru en 1881.

Longnon (Auguste). (*) — **Documents parisiens sur l'Iconographie de saint Louis**, publiés par Auguste Longnon, d'après un manuscrit de Peiresc, conservé à la bibliothèque de Carpentras. — Paris, H. Champion ; in-8°, 67 pp. et 13 planches. — (Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France )

Longpérier (A. de). — **Œuvres d'A. de Longpérier, membre de l'Institut**, réunies et mises en ordre par G. Schlumberger, de la Société des Antiquaires de France, tome II. **Antiquités grecques, romaines et gauloises.** Première partie (1838-1861). — Paris, Leroux ; in-8°, xxxi-537 pp. avec gravures et 11 planches hors texte. — 20 fr.

Mallet (l'Abbé). (*) — **Court élémentaire d'archéologie religieuse : Mobilier.** — Paris, Poussielgue in-8° (14 fr.)

Menant (J.). — **Empreintes de cachets assyro-chaldéens relevées au Musée britannique sur des contrats d'intérêt privé, classés et expliqués.** — Paris, Maisonneuve ; in-8°, 51 pp. avec 106 figures. — 3 fr. 50. (Extrait des *Archives des missions scientifiques et littéraires*, troisième série, tome IX.)

Molinier (Emile). — **Inventaire du trésor de l'église du Saint-Sépulcre de Paris.** — In-8° de 48 pp. (Extrait du tome IX des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France*).

Müntz (Eugène) (*). — **Notes sur les mosaïques chrétiennes de l'Italie. Les mosaïques de Naples.** — Paris, 1883, in-8°, 15 pp.

Pagart d'Hermansart (H.). (*) — **L'ancienne chapelle de saint Omer, dans l'église de Saint-Omer et le chanoine Guilly.** — Saint-Omer, H. D'Homont, 1883 ; broch. in-8°, 14 pp.

Pannier (L.). — **Les Lapidaires français du moyen âge, des douzième, treizième et quatorzième siècles**, réunis, classés et publiés, accompagnés de préfaces, de tables et d'un glossaire, par Léopold Pannier, ancien élève de l'Ecole des chartes et de l'Ecole des hautes études ; avec une notice préliminaire par Gaston Paris. — In-8°, xi-347 pp. Paris, librairie Vieweg.

**Miracles de Nostre-Dame par personnages**, publiés d'après le manuscrit de la Bibliothèque nationale, par Gaston Paris et Ulysse Robert. —Tome VI, in-8°, 305 pp. Le Puy, imprimerie Marchesson fils. Paris, librairie Firmin-Didot et C^ie.

Poncet (D^r E.). — **Numismatique lyonnaise, recherches sur les jetons consulaires de la ville de Lyon.** — Lyon, Brun ; Paris, Rollin et Feuardent ; in-4°, xii-195 pp. et 5 planches.

Pothier (le Révérend Père dom J.). — **La Tradition dans la notation du plain-chant**, observations présentées au congrès d'Arezzo. — Abbaye de Solesmes (Sarthe), imprimerie Saint-Pierre; in-8° carré, 32 pp. et planches.

Pothier (le Révérend Père dom J.). — **De la Virga dans les neumes**, étude présentée au congrès d'Arezzo. — Abbaye de Solesmes (Sarthe), imprimerie Saint-Pierre ; in-8° carré, 48 pp.

Pothier (le Révérend Père dom J.). — **Une petite Question de grammaire à propos du plain-chant**, étude présentée au congrès d'Arezzo.— Abbaye de Solesmes (Sarthe), imprimerie Saint-Pierre; in-8° carré, 24 pp. avec musique.

Robert (Ch.) et Cagnat (R.). — **Epigraphie gallo-romaine de la Moselle**, ii^e fascicule. — Paris, Champion, in-4°, vi-34 pp. et planches. —10 fr.

Rohault de Fleury. — **Chaires**, extraits des études sur les monuments de la messe par Ch. Rohault de Fleury, continuées par son fils. — Paris, Morel, in°4 de 36 pp. et 24 planches.

Rozé (l'abbé). — **Notice historique sur l'abbaye de Notre-Dame de Licques, de l'ordre des Prémontrés.** — Boulogne-sur-Mer, imprimerie Le Roy ; in-8°, viii-100 pp.

Schmitt (le Révérend Père dom A.). — **Propositions sur le chant grégorien, d'après les faits universellement admis par les archéologues**, présentées au congrès d'Arezzo. — Abbaye de Solesmes (Sarthe), imprimerie Saint-Pierre ; in-8° carré, 29 pp. avec musique.

Saint Paul (Anthyme). (*) — **Histoire monumentale de la France.** — Paris, Hachette, 1883, grand in-8°, 300 pp., nombreuses gravures.

Taillebois (E.). — **Quelques sigles figulins trouvés chez les Ausci.** — In-8°, de 20 pp. Dax, Justère. (Extrait du *Bulletin de la Société de Borda.*)

Tardieu (Antoine) (*). — **Généalogie de la maison du Plantadis dans la Manche et dans l'Auvergne.** — Moulins, Desrosiers ; in-4°, 53 pages avec un tableau généalogique et deux chromolithographies. — Ouvrage de luxe.

Testenoire-Lafayette (P.). — **Notice sur quelques découvertes numismatiques en Forez.** — In-8° de 32 pp. Saint-Etienne, Théolier. (Extrait du t. VII du *Recueil de la Société de la Diana.*)

Ujfalvy (Ch. E. de). — **L'art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet.** — Paris, Leroux; grand in-8°, IX-125 pp. avec 67 dessins, par Schmidt, et 1 carte. — 15 fr.

Vachon (M.). — **Les Ruines de Sanxay, découvertes en 1882.** — Paris, Baschet; grand in-8°, 41 pp. avec plan des ruines, 8 gravures dans le texte et 5 photogravures. — Dessins de Lancelot, d'après les photographies de Pierre Petit. — 8 fr.

Vallous (V.de). — **Les anciens hostels de ville de Lyon.** — In-8° de 16 pp. avec vignettes. Lyon, Waltener. (Extrait du *Lyon-Revue.*)

## Belgique.

Decker (P. de). — **Quelques épisodes de l'Histoire de l'Art en Belgique.** — Bruxelles, extr., in-8°, 90 pp.

Delvigne (chanoine Ad.). **Les nouvelles académies de Saint-Luc et leur enseignement rationnel.** — Allocution prononcée le 20 août 1883, à la distribution des prix de l'académie de Saint-Luc, à Bruxelles. — Saint-Josse-ten-Noode, E. Lambert-Stevelinck, 1883. Broch. grand in-8°, 14 pp.

Jouin (H.). — **Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,** recueillies, annotées et précédées d'une **Etude sur les artistes écrivains.** — In-8°, XCII-424pp. Paris, imprimerie et librairie Quantin. — 10 fr.

Toussaint (le chanoine).(*) — **Histoire de l'abbaye de Waulsort et du prieuré d'Hastière de l'ordre de Saint-Benoît.** — Namur, 1883; in-8°, 176 pp.

## Allemagne.

Bohn (Rich.). — **Die Propylaen der Akropolis zu Athen, aufgenommen u. dargestellt.** Mit 21 Taf. — [Berichte der auf Grund der Louis Boissonnet-Stiftung ausgeführten Studienreisen, hrsg. v. der königl. techn. Hochschule zu Berlin. II.] — Stuttgart, Spemann, 1882; grand in-folio, V-40 pp. — 100 fr.

Demmin (Aug.). — **Keramik-Studien.** I.-II. Die Fayence. Die Aretinischen Töpferwaaren. III. Das Porcellan. IV. Das Glas, dessen Geschichte u. Werkweise. Glasmosaik u. Glasmalerei u. dergl. m. Mit. 30 Abbildgn. — Leipzig, Thomas, 1881-1883. 3 part., gr. in-8°, 94, III-88 et IV-115 pp. — Fr. 3-25, fr. 3-25 et fr. 3-75.

Luthmer (Archit. Dir. F.). — **Der Schatz d. Frhrn. Karl v. Rothschild. Meisterwerke alter Goldschmiedekunst aus dem 14-18 Jahrh.** — Photographisch aufgenommen v, Wehe-Wehl. In Lichtdr. ausgeführt v. Römmler et Jonas. 1 Serie. Frankfurt a/M., Keller; in-folio. — 100 fr.

Milchhoefer (Dr A.) — **Die Anfange der Kunst in Griechenland. Studien. Mitzahlreichen Abbildgn.** — Leipzig, Brockhaus; gr. in-8°, VII-247 pp. — 7 fr. 50.

Virchow (Rud.). — **Das Gräberfeld v. Koban im Lande der Osseten, Kaukasus, Eine vergleichend-archaolog.** — Studie. Mit e. Atlas v. 11 Taf. Berlin, Asher; in-folio, III-157 pp. et gravures. — 60 fr.

## Angleterre.

Burgess (Jas.). — **Archæological Survey of Western India.** Vol. 4 and 5. Report on the Buddhist and Elura Cave Temples, etc. — London, Trübner; 2 volumes in-folio. — 8 fr. 15 cent.

Carr (J. Comyns). — **Art in Provincial France.** Letters Written during the Summer of 1882 to the Manchester Guardian. — London, Remington; in-8°, 130 pp. — 4 fr. 40.

Hare (A. J. C.). — **Cities of Southern Italy and Sicily.** — London, Smith and Elder; in-8°, 540 pp. — 15 fr. 65.

## Italie.

Draghi (G.). — **Storia cronologica della costruzione del palazzo Ducale di Venezia.** Disp. I. — Venezia, tipo-lit. G. Draghi; in-folio, 4 planches. — 10 fr. l'ouvrage.

Duc (Pierre), chanoine (*). — **Le Père Aymon Dauphin d'Aoste, général des Chartreux.** — Aoste, in-8°, 13 pp.

Annuaire du diocèse d'Aoste. (*) — Ivrée, in-18°, 50 pp.

Walvezzi (prof. Luigi). — **Le Glorie dell' arte lombarda, ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i Lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 1590 al 1850.** — Milano, ditta Giacomo Agnelli tip., 1882; in-8°, IX-303 pp. — 5 fr.

J. C.

# Nécrologie.

## M. le comte Auguste de Bastard.

LES hommes s'en vont. Le monde reste avec ses affaissements, regrettant à peine ces nobles races qui illustrèrent jadis les jours glorieux où se formait la patrie, et n'attachant plus d'intérêt qu'à ces prospérités vulgaires que nos pères posèrent toujours après l'honneur et le devoir. Mais jusqu'à la fin pourtant, ces grandes âmes auront les larmes de quelques amis dignes d'elles, qui se consoleront de cette séparation passagère, en versant sur leur tombe l'hommage de leurs souvenirs et de leurs regrets.

Le 16 avril dernier s'éteignait, au château de Bachac, non loin de Castel-Jaloux, et sous ce ciel du midi qu'il revoyait chaque année pendant plusieurs mois de solitude studieuse, le noble et excellent comte Auguste de Bastard d'Estang. C'était le représentant devenu nonagénaire de cette illustre famille qui jouit très anciennement par la robe et l'épée, d'un rang distingué parmi la noblesse de France et d'Angleterre, et à qui Charles VII, après des missions dignement remplies par un Guillaume de Bastard, pair de France, et son lieutenant-général en Berry, avait donné cette glorieuse devise : CUNCTIS NOTA FIDES. Dans le noble comte cette devise ne s'était jamais démentie. Sa vie si variée, si utile, si digne de ses aïeux, se montra toujours d'accord avec ce principe qui devrait dominer toute notre existence pour la gloire de Dieu et l'édification de tous.

### I.

Jean-François-Auguste de Bastard-d'Estang, connu sous le titre de comte de Bastard, était né à Nogaro (Gers), le 11 décembre 1792. De fortes et bonnes études occupèrent son adolescence, et développèrent en lui le goût qui les lui fit continuer toute sa vie et lui fit prendre un haut rang parmi les hommes de science, justes appréciateurs de ses travaux. Très jeune encore, il se décida pour la carrière militaire, où s'étaient fait remarquer ses ancêtres, et entra au Prytanée militaire de la Flèche, puis à l'École de cavalerie de Saint-Germain, d'où il passa en 1813, comme sous-lieutenant, au deuxième régiment de cuirassiers. C'était l'époque où s'activaient le plus vivement les grandes guerres du premier empire. Sa première campagne fut celle de Saxe, où, blessé à Dresde, et plus grièvement à Leipzig, il eut dès le commencement de cette dernière action, son cheval tué sous lui, ce qui ne l'empêcha pas d'enlever, bientôt après, une batterie ennemie de six pièces, qu'il ramena à son régiment avec le peloton entraîné à sa suite. Ce même soir, retourné sur le champ de bataille, il vole au secours du général Bessière, frère du maréchal duc d'Istrie, s'élance vers lui qu'entourait un groupe ennemi, et ne lui sauve la vie qu'en tombant lui-même couvert de blessures et laissé pour mort. Les Russes l'ayant ramassé la nuit suivante, il resta leur prisonnier et ne rentra en France qu'après la paix de 1814.

Ces belles actions, cette bravoure que rien n'arrêtait jamais, lui avaient valu la croix de la légion d'honneur. Il leur dut encore d'être nommé bientôt après brigadier dans la 1re compagnie des mousquetaires de la garde royale. Mais d'autres distinctions l'attendaient encore, non moins précieuses à une âme trempée comme la sienne. En 1815, le jeune comte était reçu aux Tuileries par le duc d'Angoulême, qui lui donna sa propre croix de saint Louis : « Heureux, lui dit ce prince, d'acquitter la dette contractée par le roi à Dresde et à Leipzig. » Ce fut peu après que, sur la présentation du commandeur de Castellane, son oncle maternel, il fut reconnu, à l'île de Malte, le 27 septembre, chevalier de Saint-Jean de Jérusalem.

Il passa ensuite avec le grade de capitaine, à l'état-major de la 1re division militaire, sous le général comte d'Espinois, puis à celui de la garde royale, où il fut conservé, lors des réformes dont le gouvernement comprit la nécessité. Cette faveur était un acte de justice, car elle récompensait la conduite énergique du brave officier à Château-Thierry, lorsqu'il lui fallut tenir tête à un soulèvement dont on avait trouvé le prétexte dans la disette de 1817. L'année suivante on dut songer de nouveau à fortifier par une nouvelle refonte le corps d'état-major, en créant pour lui une école spéciale. Il fallut que des examens motivassent l'exclusion ou la conservation des membres de ce cadre d'élite. Le comte de Bastard fut alors définitivement conservé dans le corps et placé dans l'état-major de la garde.

### II.

Ce fut peu après, et le 1er mai 1823, qu'une alliance digne de lui et des siens, le fit entrer dans une noble famille américaine. Il épousa mademoiselle Angelina Kruger, descendante d'une maison originaire d'Allemagne, qui, pour échapper aux persécutions du luthéranisme, s'était réfugiée en Angleterre avant le schisme de Henri VIII. Les Kruger n'avaient pas tardé à occuper de hautes positions dans le parlement anglais et dans l'armée. Le grand-père de la jeune comtesse avait été décoré de l'ordre de Cincinnatus et était devenu l'un des généraux américains qui prirent part à la guerre de l'Indépen-

dance. Enfin, bien d'autres alliances antérieures à celle que nous indiquons ici, rattachent cette généalogie nobiliaire à celle du comte de Neuilly, en France, et à d'autres, non moins illustres de l'Angleterre, de l'Écosse et du Piémont.

Ainsi furent unies deux nobles races par un heureux accord de l'illustration de la fortune et de l'intelligence. Une autre distinction y fut ajoutée, que ne négligeaient pas alors les premières maisons de la Monarchie. Le roi Louis XVIII et les princes de sa famille voulurent bien signer le contrat de mariage : honorable distinction, qui, avec la bénédiction de Dieu, inaugurait dignement cette double existence et couronnait jusqu'aux dernières limites de l'âge, deux âmes si bien faites pour s'entendre et se soutenir. Louis XVIII mourut bientôt après. Lors du sacre de Charles X en 1825, le comte de Bastard reçut la mission de préparer à Reims le logement des troupes. Il concourut ensuite à la formation du camp de Plaisance.

Il devint ensuite aide-de-camp du maréchal Oudinot, duc de Reggio, successivement grand chancelier de la légion d'honneur, et gouverneur des Invalides. Il resta près du maréchal jusqu'à la mort de celui-ci, et prit sa retraite peu de temps après. Il était alors chef d'escadron au corps royal d'état-major et officier de la légion d'honneur. Pendant cette dernière période, la carrière militaire devenue moins active lui avait permis de continuer des travaux auxquels il se livra de plus en plus.

## III.

La paix, en effet, a de nobles loisirs qui conviennent aux âmes élevées. Notre officier avait fait d'excellentes études ; son intelligence s'était employée dès son adolescence à des travaux sérieux où les mathématiques et le dessin avaient eu une grande part : ce dernier surtout plaisait à cet esprit cultivé par la variété des idées qu'il éveille ; il admirait entre autres, ces incomparables manuscrits du moyen âge, dont il dissertait en de simples conversations, avec une entente et un sentiment rares, comme un homme qui aurait passé à les comprendre une vie bien plus longue que la sienne n'avait encore été. Ce goût connu de ses amis parmi lesquels étaient des savants de premier ordre, lui valut, lors de la création des *Comités historiques*, d'être nommé membre titulaire de la section des beaux-arts. Il s'y employa avec une critique fine, érudite, et toujours bienveillante, à des travaux qu'on aimait à lui réserver ; ses rapports sur les ouvrages à examiner pour les proposer à l'attention et aux encouragements du gouvernement, sont remarquables par la lucidité, l'indépendance d'esprit et la justesse d'appréciation qui les faisaient écouter avec intérêt.

## IV.

Les études d'histoire l'occupèrent aussi avec succès. Comme on l'avait attaché à la section historique du dépôt général de la guerre, il y trouva maintes occasions de recherches qu'il utilisa dans une *Vie du duc de Guyenne*, frère de Louis XI, où les détails de mœurs, et la connaissance du temps n'ont pas un moindre rôle que les scènes dramatiques nées du sujet principal. Mais son plus beau titre littéraire et artistique, celui qui durerait au-delà de son nom, si ce nom devait périr, est son incomparable *Recueil de miniatures des manuscrits du V^e^ au XVI^e^ siècle.* Il est certain que pour un esprit élevé toute l'histoire du moyen âge est dans ces peintures inestimables où nos aïeux se plurent à reproduire, avec les vies des saints, les chroniques des monastères et les historiens mêmes du paganisme, les moindres détails de leur vie privée, civile ou religieuse, les meubles, les monuments, les perspectives de leurs villes et de leurs campagnes, les intérieurs de famille, les alternatives de la paix et de la guerre, les costumes des diverses classes, l'architecture, la philosophie, les sciences et les arts avec leurs instruments ; et tout cela devenant l'explication sensible de ces chefs-d'œuvre graphiques, où s'étalaient en des pages de parchemin les textes bibliques, les commentaires des Pères de l'Église, l'enseignement des écoles. M. de Bastard s'était épris de ces charmants spécimens, pièces justificatives de tout le passé de l'Europe chrétienne, qui avaient commencé avec la vie littéraire de la France, la plus riche en ce genre de beautés de toutes les nations qui l'entourent, parce qu'elle était la plus ancienne et la plus éclairée. Il conçut cette vaste pensée de reproduire de si précieuses images en une œuvre d'ensemble qui les classerait d'après leur âge, en accompagnant, au besoin, chacune d'elles de notes et d'observations où l'histoire de l'art se développerait avec les preuves à l'appui. Les termes de comparaison ne devaient pas manquer en un tel livre. Les bibliothèques du monde connu, de longs et laborieux voyages, des correspondances assidues, des études variées, une érudition sérieuse, et enfin d'énormes frais et des souscripteurs qui en diminuassent la charge, étaient nécessaires pour mener à bonne fin une telle entreprise. Il fallait donc y consacrer d'énormes sacrifices personnels, dont furent touchés les amis influents qui l'entouraient, en admirant le courage, le talent et l'abnégation du noble travailleur. Ce qu'on savait de son passé, ce qu'on vit des premières livraisons de cette publication sans précédents, la fidélité des miniatures reproduites avec une vérité irréprochable et la plus scrupuleuse exactitude, firent comprendre que désormais, pour prendre les plus justes notions

des âges hiératiques, les longs et coûteux voyages devenaient inutiles; il suffisait d'une visite aux heureuses bibliothèques enrichies de ce trésor où le génie d'un savant dépensait si généreusement l'infatigable activité de ses veilles et de sa pensée. Ces considérations déterminèrent le gouvernement à seconder des efforts si généreux et si intelligents. Un crédit de 700,000 francs fut ouvert en plusieurs fois à cette magnifique entreprise. On obtint des souscriptions de la plupart des cours de l'Europe, et dès lors, afin d'exercer sur son œuvre une surveillance plus continue, et ne rien démentir des résultats déjà obtenus, l'habile érudit consacra une partie de son hôtel de la rue St Dominique-St Germain à des ateliers spécialement consacrés à son œuvre. Toutes les industries qui s'y rattachaient, gravure, dorure, composition des couleurs, soins des papiers et des velins, tout se fit sous ses yeux et il arriva à une perfection qui transporte l'admirateur de ces ingénieuses pages aux époques déjà si éloignées, où de pieux solitaires, courbés sur une table de chêne entre la plume et le pinceau, couvraient leurs pages impérissables de ces inimitables aquarelles que le dix-neuvième siècle devait voir revivre sous le regard créateur d'un nouveau bénédictin.

Rien de plus intéressant que ces charmantes images auxquelles on n'ose toucher que des yeux, dans la crainte d'en ternir la pureté ou d'en diminuer l'éclat. Heureux qui a pu comparer les originaux que notre noble ami avait choisis de préférence avec les copies savantes et si délicates qu'il savait en tirer! Nous avons pu faire cette comparaison, entre le beau et malheureux manuscrit d'Herrad de Landsperg : *Ortus deliciarum*, et les sujets qu'il lui avait empruntés, et nous regretterons toute notre vie que de trop graves événements, après avoir privé la science de ce livre sans égal, aient encore empêché qu'on ne le reconstituât du moins en partie. A ce propos nous pouvons raconter un fait qui fut un des déboires de l'excellent comte qui n'en mérita jamais, et à qui on ne craignit pas d'en faire subir beaucoup...

## V.

Il avait trouvé une abondante moisson à faire dans l'*Ortus deliciarum* dont nous parlions tout à l'heure, et que la savante et aimable abbesse de Landsperg avait composé elle-même à la fin du douzième siècle, pour l'instruction et le délassement de ses jeunes religieuses. C'était certes un des plus précieux livres de ce genre que le moyen âge nous eût laissés, tant pour le fond de ses enseignements catéchistiques que pour la variété de ses ornements. Le parti qu'il pouvait tirer pour son ouvrage de cette abondante source, avait porté le comte de Bastard à l'emprunter à la bibliothèque de Strasbourg, à laquelle le merveilleux manuscrit appartenait. Il en tira donc tout le parti possible, et il l'avait encore, lorsque l'ambassadeur de Berlin à Paris, M. d'Arnim, qui en avait pris connaissance chez lui, vint lui demander de vouloir bien le lui confier quelques semaines pour en donner communication au roi de Prusse, très avide de l'examiner. L'habitude des affaires fit comprendre au comte quels risques pouvait faire courir à un tel monument un tel voyage. Il s'excusa tout d'abord sur l'impossibilité où il était d'en disposer sans l'agrément du ministre de l'instruction publique de qui il le tenait; puis dès le même jour, il fit prévenir celui-ci de la demande qui devait lui en être faite. Elle se fit en effet quelques jours après; mais le ministre avait déjà renvoyé le livre au bibliothécaire qui avait eu ordre de le redemander et de ne plus s'en désaisir. Ainsi fut-il sauvé ; car on ne doutait pas que s'il fût parti pour Berlin, il y serait demeuré éternellement.

Mais hélas! les livres ont aussi leurs destinées! La malheureuse année 1870 vit la Prusse incendier Strasbourg, envelopper dans les infortunes de la malheureuse ville sa précieuse bibliothèque, et avec elle l'inappréciable manuscrit! Dieu sait quelles furent à son sujet les anxiétés des hommes de lettres, les regrets de ceux qui avaient pu l'apprécier, et en quels termes ils s'exhalèrent en une correspondance intime que j'eus alors avec l'excellent ami dont je partageais le sincère chagrin. Un projet devait naître de ce sentiment réciproque, et nous y fûmes servis par un troisième collaborateur, dont les regrets n'étaient pas moindres, et à qui la même idée était venue, sans qu'il eût eu la moindre communication de celle qui nous préoccupait.

Le baron de Schaüenburg habitait alors en Alsace et à quelques kilomètres de Strasbourg, sa belle demeure de Gendertheim où les arts continuaient d'embellir une vie pleine de dignité et de savoir qui leur avait été consacrée. Ses prédilections s'étaient portées particulièrement sur la peinture sur verre, dont il s'était occupé avec un succès qui récompense toujours dans les intelligences distinguées, les études sérieuses et les mûres réflexions d'une expérience prolongée. Maintes fois pour ses travaux de vitrification coloriée, il avait recouru au fameux manuscrit dont l'Alsace était fière; il y avait trouvé des sujets copiés par lui avec un soin d'amateur, et ceux qu'il admettait à visiter sa charmante chapelle au château de Gendertheim, pouvaient rencontrer dans la série des splendides verrières dont son talent l'avait ornée de fréquents sujets empruntés à l'abbesse de Hohenburg. Il était donc des mieux à même de comprendre quelle perte avait fait la littérature du moyen âge en ces

pages qu'il ne devait plus revoir après les avoir tant aimées !

## VI.

Un jour, ayant lu dans mon *Histoire du Symbolisme* ce que j'en avais écrit sur les *crédences* pratiquées dans nos sanctuaires des treizième et quatorzième siècles, il m'écrivit pour me demander si en France nous n'en avions pas d'aussi belles, de dimensions et de sculptures, que celles assez répandues en Allemagne dont il m'envoyait les magnifiques dessins exécutés par lui à mon intention. Cette délicate prévenance devint pour nous l'occasion de relations littéraires dont je m'applaudissais, lorsque un jour il m'adressa le 1er volume de *l'Histoire des arts du dessin en Allemagne* par M. Gérard. Quel ne fut pas mon étonnement d'y voir, toute dénaturée, l'histoire des rapports de M. d'Arnim avec le comte de Bastard, à l'occasion du manuscrit de Hohenburg ! A entendre l'honorable auteur, c'était le comte qui avait eu l'intention de s'en emparer, et non l'ambassadeur qui voulait le prendre. Les rôles étaient donc entièrement intervertis. J'eus hâte d'en prévenir mon digne ami ainsi calomnié, lequel me répondit aussitôt, en me rappelant le côté vrai de cette affaire déjà vieille, avec prière d'en faire part au vénérable savant. Celui-ci s'empressa de prévenir de son erreur M. Gérard qui ne fit pas difficulté, sur de si honorables témoignages, de reconnaître ce qu'avaient d'erroné ses renseignements. Le baron de Schauënburg fut autorisé par lui à rétablir la vérité sur ce fait dans une séance de l'Académie de Strasbourg. Le nom du comte de Bastard une fois prononcé, de nombreux souvenirs rappelèrent dans le sein de la docte assemblée, *ses miniatures des manuscrits*, et le baron indiqua cet ouvrage comme l'un de ceux auxquels on pourrait emprunter avec plus de fruit comme à ses propres verrières, pour reconstituer, autant que possible, l'ensemble de ces gracieuses images que les malheurs de la France avaient condamnées à l'oubli. Ce projet l'avait séduit : il nécessiterait des recherches dans tous les livres d'iconographie religieuse publiés alors en si grand nombre, et il me proposa de lui signaler ce que mes observations personnelles m'auraient fait découvrir. C'était précisément de quoi nous avions rêvé, le comte de Bastard et moi. Le baron, en faisant part de cette rencontre à ses collègues, conçut généreusement la pensée d'en faire une œuvre commune et ne manifesta aucune prétention à s'en attribuer l'initiave, satisfait de ce que le bien se fit à l'avantage de l'art chrétien qui charmait les derniers jours de sa vieillesse.

Au reste, jamais deux hommes ne s'étaient rencontrés si dignes sous tous les rapports de s'estimer et de s'entendre. Ne s'étant jamais vus, connus l'un de l'autre uniquement par leurs noms et leur réputation de savants et d'artistes, il eût été difficile de réunir deux natures frappées à des traits plus remarquables de ressemblance morale. C'était des deux côtés la politesse antique, la gravité aimable, l'empressement à servir, une bienveillance inaltérable autant que naturelle, le zèle aux œuvres chrétiennes, le respect pour la religion, le sentiment de l'art, le goût littéraire, et en tout la haine du mal et des faux principes. Pourquoi faut-il que tout cela ne soit plus pour leurs amis que le parfum d'un impérissable souvenir ? Leur mémoire, il est vrai, saura vivre dans leurs écrits ; elle y sera un témoignage de doctrine sûre et de goût irréprochable. Mais leurs œuvres sont arrêtées. Je crains bien que la résurrection de *l'Ortus deliciarum* ne le soit aussi... C'était un de ces travaux qui ne peuvent marcher que de concert avec les hautes intelligences qui les ont conçus : vivant par eux, ils meurent avec eux ; avec eux ils ont perdu leur âme.

## VII.

Le comte de Bastard avait eu une vie laborieuse, occupée de tout ce qui pouvait intéresser un esprit d'élite dans l'ordre des choses utiles à la société. Membre d'un grand nombre de réunions académiques, on l'y employait toujours, et il leur rapportait souvent des comptes-rendus, des analyses où son jugement était toujours écouté, parce qu'il étudiait consciencieusement les éléments de ses rapports. En tous on reconnaît une extrême bienveillance qui n'ôtait rien à la solidité de sa critique et sur laquelle se basait toujours la confiance de ses collègues. Il s'employait surtout à protéger les travailleurs de la Province. Un esprit de justice les lui avait fait considérer souvent comme des talents volontiers méconnus à Paris par certains juges malheureusement persuadés que de Nazareth il ne peut rien venir de bon. Ce bon vouloir qui ne fut jamais une complaisance aveugle, valut souvent des souscriptions ministérielles à des ouvrages dont le public sanctionna la bienvenue.

Mais sa science préférée était l'Archéologie. Longtemps, sans vouloir sortir de ses chers *manuscrits*, qui lui avaient apporté, à défaut d'autres profits, de véritables jouissances et une place des plus honorables parmi les amis du moyen âge, il avait recueilli des notes dont il prévoyait l'usage à un moment donné comme sources d'observations ou sujets d'intéressantes études. L'occasion se présenta de faire valoir ces matériaux lorsqu'on envoya, en 1836, au comité historique, une charmante crosse abbatiale en cuivre émaillé, découverte dans la terre sous le chevet de l'ancienne église du monastère de Tiron, au diocèse de Chartres. Quelque mutilée qu'elle fût, cette crosse avait conservé, outre sa forme, ses

caractères distinctifs et son ornementation assez reconnaissable pour qu'on en pût faire l'objet d'une étude attachante, et le comité ne crut pouvoir mieux faire pour être éclairé, que d'en confier l'examen à celui qui, déjà tant de fois, avait fait preuve de compétence. Le comte de Bastard dota alors les *Bulletins* du comité d'un excellent mémoire de plus. M. de Fortoul, alors ministre de l'instruction publique, de qui le comité relevait, engagea notre savant à compléter son travail par tous les documents qu'un simple mémoire ne pouvait comporter ; il désira que l'auteur y ajoutât aussi des notions sur la mitre, de façon à faire des deux sujets un seul livre que le comité publierait à ses frais et où le nombre des planches serait illimité ! Cette idée fut tout d'abord acceptée, mais les matériaux pour la crosse devinrent très abondants, les relations avec mille autres sujets symboliques s'y multiplièrent, et ce ne fut pas sans avoir grossi sa dissertation de 500 pages et plus, que ce beau travail fut terminé. Il fut publié par le *Comité historique* en 1860 et devint l'objet de l'admiration universelle. On était pressé depuis longtemps de l'avoir; de nombreux retards en avaient différé la publication par suite de recherches laborieuses voulues soit par le texte, soit par les planches, toujours indispensables en une telle matière. Ce fut pour ne pas prolonger ces retards que ce livre manqua d'une table alphabétique si nécessaire aux ouvrages de ce genre ; car sans elle les détails innombrables restent isolés en de trop nombreuses pages dont l'utilité est amoindrie pour ceux qu'occupent les mêmes travaux.

Un des côtés remarquables de cet important mémoire, c'est celui du symbolisme catholique encore peu connu lorsqu'il parut, et que personne n'avait encore traité, sinon en quelques mémoires partiels et qui n'attiraient un peu d'attention que de la part de quelques érudits à moitié incrédules. A propos de l'histoire de la crosse de Tiron, une foule d'autres surviennent avec leurs caractères variés : elles servent de termes de comparaison ; elles amènent à parler de leurs attributs, de leur parure, des animaux qui y figurent, et après eux de beaucoup d'autres dont l'histoire naturelle, symbolique ou traditionnelle, ouvre la voie à des considérations toujours profitables au lecteur. La conclusion de tout cela, est que la symbolistique est une science éclairant par une foule de questions toutes résolues à l'avantage du catholicisme. C'est que dans l'iconographie de cette religion qui l'a toujours traitée ainsi, vit très activement une philosophie enfin reconnue et que ses adversaires ont niée en vain. Cette philosophie émerge, comme une doctrine inutilement combattue, de tous les écrits des Pères de l'Église comme de l'Écriture elle-même. Le livre de M. de Bastard est donc venu à son temps et il est des premiers qui ont constaté cette ère nouvelle dans la science du catholicisme que l'archéologie a su si bien servir.

## VIII.

Tel était le savant que nous regrettons. Infatigable au travail, consciencieux jusqu'au scrupule, religieux et toujours respectueux des principes de la foi paternelle, n'avançant rien que sur des preuves, n'imposant jamais des conjectures pour des convictions, ne discutant qu'avec autant de modération que d'aménité, ne faisant jamais d'érudition inutile pour les besoins de sa gloire, et ne cherchant avant son propre intérêt que celui de la raison et de la vérité.

Avec un tel fond, rien ne manquait à la douceur de ses relations de famille. Il couvrait de son affection les excellentes personnes qui l'entouraient de la leur. Dans cette famille il n'y avait qu'un cœur ; les joies et les douleurs de la vie n'étaient qu'une pour tous. C'est au milieu d'elle que venu depuis quelques mois dans ce beau domaine de Bachac, où la solitude lui plaisait d'autant plus qu'il y continuait ses études, il se trouvait entouré des mêmes soins et des mêmes tendresses que dans son hôtel de Paris. C'est là qu'affaissé par l'âge, aimé jusqu'à la fin, il vit venir la mort en chrétien plein de foi et d'espérance, pieux et résigné, recevant dans la paix du dernier moment le prix anticipé des cordialités dévouées de toute sa vie, et s'abandonnant, dans une touchante confiance, au Dieu Sauveur que ses travaux ont glorifié et qui devait être sa récompense.

## IX.

Le comte Auguste de Bastard s'était attiré par ses souvenirs de famille, sa bravoure dans les rangs de l'armée française et sa science partout honorée, l'estime de plusieurs cours où il avait été présenté et dont les souverains avaient attaché leurs ordres sur sa poitrine. Ainsi il était devenu chevalier des ordres royaux de Danehbrog en Danemark, du Lion Néerlandais et de l'Aigle rouge de Russie. Originaire du comté Nantais, puis établie successivement en Devonshire, en Berry, en Guyenne, dans le Maine et le Poitou, la famille s'était aussi divisée en deux branches principales, l'une d'Angleterre et l'autre de France. C'est de cette dernière que notre comte se trouva le chef, ayant pour armes : *D'or à l'aigle d'empire ; mi-parti d'azur à la fleur de lys d'or ; l'écu entouré d'une chaîne d'or ; pour cimier un ange armé, issant de la grosse tour de Bourges et armorié de l'écu.*

Il laisse un fils unique, le comte Octave de Bastard et d'Estang, ancien colonel du corps d'État-major, puis colonel du 1er régiment d'artillerie et promu le 29 janvier 1883 au grade de

général de brigade. Ancien membre de l'assemblée nationale, le comte Octave était devenu Sénateur. Il avait abandonné ce titre pour n'être point distrait de son service militaire. Officier de la légion d'honneur, il est aussi commandant de l'Ordre pontifical et militaire de Saint-Grégoire-le-Grand et chevalier de l'ordre militaire de Savoie.

C'est une des belles récompenses et des douces consolations de la vieillesse du noble comte, d'avoir vu l'héritier de son beau nom et de ses chevaleresques vertus perpétuer parmi les siens, ses traditions d'honneur militaire si justement acquises, sa *fidélité connue de tous*, et ses religieuses croyances qui affermissent la vie et se ravivent dans la mort.

L'abbé AUBER,
Chanoine de Poitiers, historiographe du diocèse.

*Poitiers, 23 mai 1883.*

## M. Edouard Fleury.

LA *Revue de l'art chrétien* a rendu compte, dans une de ses précédentes livraisons, du quatrième volume des *Monuments et antiquités du département de l'Aisne ;* malheureusement le dernier volume ne paraîtra pas. L'auteur de cet ouvrage, M. Edouard Fleury vient de mourir à Vorges, à l'âge de soixante-huit ans. Il mettait une volonté de fer et la plus tenace énergie au service d'une grande facilité de travail, d'un ardent amour de l'étude, d'une vive imagination et d'un sentiment artistique élevé. Il a été tout ce qu'il a voulu être ; il a fait tout ce qu'il a voulu faire, touchant à tout et excellant dans tout, donnant à toutes ses œuvres un cachet absolument personnel, n'abordant un genre nouveau que pour y devenir immédiatement supérieur. Nous citerons parmi ses principales œuvres : *Le département de l'Aisne en 1814. — Quarante ans de l'histoire du Chapitre de Notre-Dame de Laon. — Les élections aux États généraux de 1789 dans le Bailliage de Vermandois. — Les manuscrits à miniatures de la Bibliothèque de Laon et de celle de Soissons. — Le clergé du département de l'Aisne pendant la Révolution. — Les origines de l'art théâtral dans la province de Reims. — Étude sur le pavage émaillé dans le département de l'Aisne. — Études révolutionnaires. — Monuments et antiquités du département de l'Aisne.*— Enfin, un grand nombre de travaux publiés dans les *Mémoires* de la Société académique de Laon dont il était président depuis fort longtemps.

## Auguste Witte, Orfèvre.

LE 12 juillet dernier est décédé, à Aix-la-Chapelle, un artiste de beaucoup de mérite et dont les œuvres se trouvent dans plus d'un trésor d'église, y figurant à côté des travaux des meilleurs siècles, sans trop de désavantage. Nous voulons parler de Henri Auguste Witte, orfèvre en titre du dôme d'Aix-la-Chapelle.

Cet artiste est né le 20 janvier 1840. Sans sortir de sa ville natale, il fut mis en apprentissage dans l'atelier de Besko, orfèvre fort connu alors, où Witte s'initia aux procédés de la gravure et de la ciselure. A peine âgé de vingt-cinq ans, l'élève était en état de reprendre les affaires du maître qui lui abandonna à la fois son atelier et sa clientèle. Mais bientôt le jeune artiste fut obligé de quitter son établi pour prendre les armes et faire successivement les campagne des 1866 et de 1870. Bien qu'il ne se sentît pas de vocation pour la carrière militaire, sa conduite pendant ces guerres sanglantes fut exemplaire, il supporta avec courage les fatigues des combats et l'ennui de suspendre les travaux de son art. La paix revenue, il se hâta de les reprendre joyeusement ; en peu de temps, il sut conquérir l'estime des connaisseurs et la confiance absolue des archéologues et d'un grand nombre de fabriques d'église.

Les commandes affluèrent de l'étranger comme de son propre pays. Lorsque, en 1872, le nouvel empereur d'Allemagne eut la pensée d'offrir à la chapelle de Charlemagne un don digne de rappeler les événements qui lui permirent de ceindre la couronne impériale, il chargea Witte de l'œuvre qui devait donner une forme à sa volonté. Ce don devait être la reconstitution de la *Pala d'Oro*, travail du onzième siècle, autrefois complet mais dont il ne restait plus que dix-sept plaques repoussées et ciselées, plus ou moins endommagées. L'artiste s'acquitta de cette tâche difficile à l'entière satisfaction du donateur.

L'année suivante, Witte fut chargé de faire le buste de saint Léon III, travail de grandeur naturelle en argent repoussé qui, au trésor d'Aix-la-Chapelle, forme une sorte de pendant avec le chef de Charlemagne. Quoique ce reliquaire n'ait jamais été achevé, — il y manque encore la dorure et un assez grand nombre d'émaux, de filigranes et de cabochons, — il donne cependant la mesure du talent de l'orfèvre.

Witte se fit une sorte de spécialité de la restauration, souvent si délicate et si ardue, des monuments de l'orfèvrerie du moyen âge. Non seulement il remit ainsi dans leur état primitif plusieurs pièces du trésor de sa ville natale, mais il consacra bonne partie de son activité à rendre à leur ancienne splendeur, les trésors de Maestricht, de Fritzlar et d'autres églises. Les restaurations furent pour l'orfèvre aixois un enseignement précieux et l'initièrent de plus en plus, non seulement au style, mais encore à tous les secrets des procédés auxquels on doit les plus belles pièces de l'art au moyen âge. Aussi il put

à son tour créer un grand nombre d'ostensoirs, de calices, de ciboires et d'autres travaux plus importants, où la pureté du style et la bonne exécution des détails ne laissent rien à désirer.

Comme on vient de le voir, Witte est mort à l'âge de quarante-trois ans, c'est-à-dire dans la force de la vie et à un âge où l'on pouvait encore beaucoup espérer de lui. Il a succombé à une maladie de langueur, causée, à ce que l'on assure, par les émanations du mercure, un jour que l'artiste était occupé à dorer une œuvre importante, sans avoir pris les précautions nécessaires pour ce genre d'opération.

C'était un véritable artiste, laborieux, d'une gaîté, d'une sérénité d'humeur sur lesquelles la maladie elle-même n'eut pas de prise et qui avaient pour fondement une véritable piété. Witte laisse dans le monde des arts comme chez ses nombreux amis, d'universels regrets.

## L'architecte baron Henri de Ferstel.

Au moment de mettre sous presse cette livraison, nous apprenons la mort de Henri de Ferstel, l'architecte éminent qui a illustré son nom par l'église votive de Vienne.

Ferstel a érigé bon nombre d'autres constructions. On lui doit à Vienne, la nouvelle Université, le Musée autrichien et d'autres édifices considérables. Il avait aussi, dans ces dernières années, voulu prendre part au concours institué pour la construction du palais du Parlement de Berlin. Son travail, très remarqué d'ailleurs, ne fut pas admis à entrer en lice, parce qu'il dépassait notablement les limites tracées par le programme du concours.

C'était une nature puissante ; un talent d'une fécondité et d'une souplesse peu commune. Cette qualité porta malheureusement Ferstel à aborder plus d'un style et à sacrifier à l'éclectisme une partie des forces d'un génie qui se serait élevé au premier rang, s'il était resté entièrement fidèle à lui-même et à ses débuts.

Sous la direction de Kanner, Henri de Ferstel avait fait des études aussi solides que brillantes. Il se nourrit alors des fortes traditions de l'art du moyen âge qu'il ne cessa d'étudier. C'est là qu'il puisa cette élégante sévérité qui est, pour ainsi dire, la note dominante de son talent.

La vaste église votive de Vienne, entièrement construite et ornementée jusque dans ses moindres détails dans le style du treizième siècle, fut, en quelque façon, le brillant début de l'architecte, encore fort jeune quand l'édifice fut commencé. Elle demeura son œuvre la plus populaire et son plus beau titre au grand renom dont il jouissait. Mort à l'âge de 55 ans, Ferstel a été inhumé dans cette église au milieu d'une foule considérable d'amis, de disciples et de concitoyens qui voulurent rendre un dernier hommage à l'artiste et au chrétien, en déposant sa dépouille mortelle dans le temple gigantesque élevé par ses mains, pour témoigner de la foi et de la reconnaissance des peuples composant l'empire d'Autriche.

J. H.

# Chronique.

SOMMAIRE. — L'École des Beaux-Arts et les prix de Rome. — Les maîtrises et le chant collectif des fidèles. — Société de St-Grégoire de Malines. — Décret de la Sacrée Congrégation des Rites sur le chant grégorien. — Restaurations : chapelle de Guillaume Tell ; peinture du Panthéon ; beffroi de Saint-Merri à Paris ; tapisseries de l'église de Saint-Remy de Reims ; musée de Saint-Denis ; digue du Mont-Saint-Michel ; logis des abbesses de Saint-Amand à Rouen ; peintures du Palais des Papes à Avignon ; église de Vouvant ; cathédrale du Mans ; églises de Waldfeucht, de Heinsberg, de Meersen, de Nieuwstadt — Nouvelles : Barth de Blenod ; un Albert Durer, et un Léonard de Vinci ; sépulture de l'architecte du chœur de la cathédrale de Clermont ; arènes de la rue Monge ; fouilles à Rome ; ruines de Sanxay ; chapelle des Carmes à Gand ; mosaïque à Arras ; antiquités Égyptiennes ; tabernacle de Suerbempde ; nouvelles diverses. — Congrès de Caën. — Musées. — Concours. — Expositions : exposition de Caën, de Laon, etc. — Ventes. —

NOUS sommes frappé de l'accent mélancolique et presque découragé de tous ceux qui, dans les régions officielles, s'intéressent sérieusement aux Beaux-Arts et surtout à l'art industriel,..... à l'exception, bien entendu, de M. J. Ferry, dont le dilettantisme est toujours radieux. Nous citions dernièrement M. Ph. de Chennevières, qui se sent « le cœur tout navré de la torpeur, de l'insouciance, de la lenteur voulue de nos artistes, devant les tâches qui devraient le mieux émoustiller leur courage ». A son tour M. Antonin Proust, rapporteur de la *Commission d'enquête sur les industries d'art*, proclame qu'il résulte des dépositions recueillies que, à l'exception de quelques rares industries de luxe qui trouvent dans la fidélité d'une clientèle restreinte la rémunération de leurs efforts, nos industries d'art sont, pour la plupart, menacées de décadence. On le voit, le public et les artistes se boudent. Le public se plaint de la torpeur des artistes, et ceux-ci gémissent d'être délaissés par une aristocratie bourgeoise sans grandeur, envahie par la vénalité et le matérialisme.

Et pourtant, jamais les allocations du Gouvernement n'ont été plus largement départies à l'enseignement des Beaux-Arts ; des congrès internationaux s'évertuent à perfectionner les méthodes ; les expositions se succèdent sans cesse ; des richesses artistiques s'entassent dans nos musées, des chaires publiques y sont ouvertes, des commissions sont nommées par le Gouvernement pour développer l'enseignement esthétique et technique ; on a des écoles de Rome et d'Athènes, voire même d'Alexandrie et du Caire, et des écoles des Beaux-Arts, pour maintenir, dit-on, l'art français dans une sphère idéale et élevée, et des écoles d'art industriel et d'art décoratif, pour relever les branches d'application ; on a été un moment jusqu'à créer un *ministère des arts !* Et tout cela, pour aboutir au marasme, aujourd'hui l'objet d'un concert de plaintes dans toutes les revues artistiques de France.

Cependant on est dans un pays où, jadis, l'art, comme un produit naturel, se développait partout sans effort et créait, avec une luxuriante fécondité, des richesses artistiques dont les seules épaves constituent encore notre trésor et notre gloire. Bien aveugle serait celui qui ne verrait pas dans cette situation l'indice d'un vice radical. Ce n'est ni la bonne volonté des pouvoirs publics, ni le zèle des associations privées qui font défaut, évidemment. On fait tant d'efforts, de part et d'autre, qu'il paraît certain que beaucoup de ces efforts agissent en sens contraire du but à atteindre.

NOUS ne cesserons de le dire, un tort immense, d'après nous, c'est de proposer aux jeunes artistes un idéal formé d'éléments étrangers au génie national. Nous osons dire que l'*Ecole des Beaux-Arts* travaille activement à tuer, dans la jeunesse française, le sentiment de l'art français ; et ses prix de Rome, grâce à l'esprit déplorable qui préside aux concours, sont la pire des institutions. Nous dénoncions, l'autre jour, comme une absurdité, le sujet choisi pour le prix de sculpture : *Œdipe maudissant son fils Polynice*, et cet autre : *Diagoras et ses fils aux jeux d'Olympe.* Nous aurions pu ajouter, que le sujet du concours d'archéologie pour les peintres et les sculpteurs a été : *Coriolan, exilé par les Romains, et devenu le général des Volsques, marche victorieusement contre Rome, sa patrie* ; et nous pourrions allonger la liste de ces programmes, qu'on aurait

pu donner déjà il y a deux mille ans ! Parlez chrétien, s'écrie un personnage de Molière ; ce serait le cas de dire ici : Parlez chrétien, ou tout au moins français !

En ce moment, le public est convié à examiner, en la grande salle de *Melpomène*, les concours du prix d'architecture, qui a pour sujet : une *nécropole* destinée à contenir la sépulture du fondateur d'un grand état.

Les concurrents, s'inspirant, tantôt des monuments de l'Égypte ou des montagnes de la Thébaïde, tantôt de ceux de l'Étrurie, de l'Asie Mineure et de l'époque romaine, ont entassé des formes antiques, oubliant complètement qu'ils travaillaient en l'an de grâce 1883. S'exerçant sur un sujet absurde et travaillant en quelque sorte dans le vide, ils ont dépensé un immense travail, certaines qualités de goût, et un talent méritoire à habiller de formes plus ou moins agréables les plus sottes conceptions architecturales.

Ceux qui abusent ainsi des efforts et du travail d'une jeunesse courageuse sont véritablement coupables. Où veulent-ils nous mener, en exerçant nos architectes à élever des nécropoles romaines en l'honneur des grands hommes d'une nation chrétienne ? Trouvent-ils trop vulgaires les conceptions, bien autrement artistiques, de nos ancêtres, et ces splendides mausolées où leurs héros étaient couchés si résignés dans le sommeil d'une mort glorieuse, sous les voûtes d'un sanctuaire ? Ou bien ont-ils rêvé de créer une génération d'artistes entièrement étrangers et, par conséquent, hostiles à la civilisation chrétienne qui a fait l'Europe et en particulier la France ? En un mot, est-ce par fanatisme classique, ou par principe athée, qu'ils s'efforcent de rendre païen l'art officiel ?

Quoi qu'il en soit, leur entreprise est détestable ; elle nous force à nous réjouir du marasme de l'art officiel et nous fait souhaiter ardemment, qu'en France, comme dans les pays voisins, l'initiative privée développe un mouvement plus fécond. Ils sont responsables de la situation abaissée de l'art actuel, parfaitement dépeinte dans les lignes suivantes, que nous empruntons à une publication toute récente, et hautement recommandable (1) :

« Jeté violemment hors de sa carrière et séparé de traditions qui, indépendamment de leur plus ou moins de mérite intrinsèque, seraient son meilleur appui, l'art monumental n'a pas encore trouvé le repos auquel il aspire ; il s'agite avec inquiétude, oscille, hésite et varie suivant la direction que prennent les études archéologiques, devenues son principal, presque son unique aliment. Il s'efforce de renouer la chaîne qui le relie au passé, afin de marcher avec plus de force à la conquête de l'avenir ; seulement il va emprunter ce passé à des temps ou à des civilisations qui n'ont rien de commun avec notre époque..... »

1. *Histoire monumentale de la France*, par Anthyme Saint-Paul, Hachette, 1883.

LE faux idéal qu'on se propose n'est pas, du reste, le seul vice qui se révèle dans l'enseignement officiel. A l'extrémité opposée se manifeste une tendance réaliste, qui annonce le dernier degré de la décadence. Nous en trouvons un indice tout récent dans le langage tenu par M. E. Guillaume, membre de l'Institut, à la distribution des prix aux élèves de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles ; son grand soin est de leur recommander l'étude de l'*anatomie*. « Certes, dit-il, nous voyons bien vos cahiers tout remplis d'excellents dessins qui nous montrent les os et les muscles (!) ; et cependant quelquefois, lorsque vous dessinez à l'académie, il arrive que vous paraissiez les avoir oubliés. Sans doute, il y a des personnes qui vous diront que l'anatomie est inutile et qu'elle n'est bonne qu'à altérer la sincérité que l'on doit garder devant la nature. Pourtant elle est le seul moyen que nous ayons de comprendre la forme ; et comment penser que l'on puisse bien exprimer ce que l'on ne comprend pas ? » Il est tout naturel qu'avec de pareilles doctrines, on voie abonder dans nos expositions, comme au salon de peinture de Paris de cette année, des tableaux ayant pour sujet : *une plumeuse de poulets*, ou *un parc d'asperges*, ou encore : *une femme accrochant une volaille !*

Mais quant à relever le niveau du sentiment artistique dans ce milieu où la femme exerce en reine l'empire du goût, au foyer domestique, dans les arts d'agréments, dans le vêtement et le mobilier, dans l'enseignement, dans les industries les plus hautes, les écoles nationales de dessin n'y réussiront pas, à moins de donner à l'enseignement du dessin une tendance idéale, décorative, stylisée, qui élève davantage l'imagination, respecte mieux la délicatesse des sentiments de la jeune fille, et la prépare surtout aux applications techniques.

NOUS avons loué précédemment le langage généreux que des notabilités musicales, et tout particulièrement M. Ch. Gounod, ont fait entendre en faveur des *Maîtrises*, à la suite du débat qui, à la Chambre des députés, a amené la suppression des subventions qui leur étaient accordées. Leurs efforts n'ont pas été tout à fait stériles ; le Gouvernement a eu honte de sa victoire, remportée sur l'art et

la civilisation ; le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts a résolu de revenir, en partie du moins, sur la première décision. Quatre inspecteurs spéciaux ont été envoyés dans différentes cathédrales pour examiner quelles seront, au prorata de l'importance et du mérite de l'enseignement musical, les seize maîtrises, qui recevront une partie du crédit réservé à cet effet.

On lit dans le *Revue hebdomadaire du diocèse de Lyon*, que M. Ch. Dubois, professeur d'harmonie au Conservatoire et organiste à la Magdeleine à Paris, est chargé d'inspecter cette région. Il a fait, au mois de juillet, sa visite à la maîtrise de la primatiale de Lyon. Il a questionné les jeunes élèves sur les principes du solfège et de l'exécution musicale et leur a fait chanter un grand morceau du répertoire. Après les avoir écoutés avec beaucoup d'attention, il a déclaré emporter de la maîtrise lyonnaise le meilleure impression.

Quelques maîtrises trouveront donc grâce devant un pouvoir, qui s'est fait le persécuteur d'une des institutions artistiques les plus respectables, de la plus populaire à coup sûr et de la plus positivement utile. Les autres, plus modestes et qui se comptent par centaines, ne sont pas jugées dignes de vivre.

Les catholiques ne permettront pas que ces tracasseries portent atteinte à la beauté du culte. Ils sont accoutumés à répondre fièrement à de pareilles attaques, et souvent elles n'ont été qu'une occasion d'éveiller les ardeurs de leur zèle. Nous l'avons dit : il sortira peut-être de cet incident une innovation aussi heureuse qu'imprévue. Privés d'une maîtrise, dans bien des églises, les fidèles entonneront eux-mêmes les hymnes sacrées et, en cela, ils ne feront que se conformer au vœu de l'Église et à une ancienne et excellente coutume. Déjà NN. SS. les évêques ont élevé la voix pour les y exhorter et les journaux spéciaux s'appliquent à propager l'idée. La *Semaine religieuse du diocèse de Cambrai* vient de publier une série d'excellents articles sur *la participation des fidèles au chant de l'église*. Ces articles, qui s'appuient sur l'autorité des hommes les plus compétents, devraient être reproduits et propagés dans tous les diocèses de France.

Il est bon de le répéter à tous les échos, avec M. Léon Gauthier: « Le monde vieillira, les siècles couleront ; et lorsque le dernier soleil de cette terre s'allumera dans le ciel, il éclairera des catholiques chantant l'*In exitu* comme on le chante depuis mille ans... Dieu, qui a pitié des petits, a inventé pour eux cette musique qui convient à toutes les voix et s'adapte à toutes les mémoires. » Elle a été créée pour être exécutée par de grandes masses de voix, à l'unisson. La liturgie demande que les réponses du peuple au prêtre célébrant les saints mystères partent de toutes les bouches : *Dominus vobiscum — et cum spiritu tuo — Sursum corda ! — Gratias agamus Domino Deo nostro — Dignum et justum est.* — Dialogue sublime, qui n'a plus de sens lorsque la seule voix du chantre répond à celle du prêtre. Le *Kyrie*, le *Credo*, le *Gloria*, expriment la prière de tout un peuple. Que le peuple chrétien entre donc dans l'esprit de la sainte liturgie ; au lieu d'écouter ou de n'écouter pas les voix de quelques chantres, qu'il chante lui-même, et s'enivre de la beauté des louanges divines.

Et pour arriver à donner aux fidèles le goût du chant, qu'on commence par les enfants ; c'est ainsi que fit Charlemagne quand il voulut introduire en France le chant grégorien. Les grandes abbayes bénédictines firent de même ; elles avaient des écoles où l'on formait les enfants à la science des mélodies religieuses.

L'IMPULSION est déjà donnée dans ce sens et les Congrès Catholiques n'y ont pas peu contribué ; la Société de Saint-Jean poursuit le même but de tous ses efforts ; elle paraît appelée tout particulièrement à rendre à l'Eglise de France ce service signalé. Nos voisins du Nord, de leur côté, sont entrés depuis longtemps dans la même voie. Le 25 juillet dernier avait lieu à Tournai l'assemblée générale de la *Société de Saint-Grégoire* de Belgique, sous la présidence de Sa Grandeur Monseigneur du Rousseau. La Maîtrise récemment réorganisée de la cathédrale enleva, avec un ensemble et une perfection admirables, sous la direction de M. le chanoine Durez, la messe de Palestrina dite *du Pape Marcel*. La première séance s'ouvrit par un rapport de M. le chanoine van Damme, sur la situation de l'œuvre. M. Edgar Tinel renseigna ensuite l'auditoire sur la situation de l'École de musique religieuse, où il a remplacé, comme Directeur, l'éminent M. Lemmens (1). Il s'occupa ensuite spécialement des organistes, de leur importance pour le chœur, de la manière de former en eux le bon goût : il leur conseilla d'étudier les compositions du seizième et du dix-septième siècle et de ne jamais improviser des pièces d'une certaine durée. M. le chanoine Maton, dans une brillante conférence, insista sur la perfection pra-

1. Nous avons déjà appris à nos lecteurs, qu'à la mort du regretté M. Lemmens, fondateur de l'école de musique de Malines, une commission spéciale fut constituée par sa veuve pour l'impression des œuvres du maître.

M. Gevaert a bien voulu en accepter la présidence et, parmi les membres, nous citerons MM. le chanoine van Damme, le chevalier van Elewyck, l'abbé Duclos, vicaire à Poperinghe, ancien élève de M. Lemmens, etc.

La première livraison des œuvres posthumes de M. Lemmens vient de paraître. Elle contient les compositions pour orgue du plus grand intérêt. Beaucoup de ces œuvres deviendront classiques. Elles sont, du reste, graduées.

Pour cette première livraison, la besogne de la commission n'a pas été lourde. Le volume existait, tout prêt pour l'impression, entièrement transcrit par M. Lemmens.

Bientôt paraîtront les chants liturgiques avec orgue, les messes et motets, un grand volume didactique sur le plain-chant et, enfin, une dernière livraison composée d'œuvres diverses.

tique du plain-chant. Il faut respecter le texte et l'accentuation, laquelle ne dépend pas toujours de la quantité prosodique, et ne se marque que par plus d'expression dans la voix... L'orateur s'éleva contre le martellement des notes : c'est le tombeau de l'art. Les divisions et les points d'arrêt sont régis par le texte, etc. Le sympathique orateur a émerveillé l'assemblée en intercalant dans sa conférence, rendue déjà si attachante par l'élégance et la clarté de sa diction, de nombreux et courts exemples de chant, à l'appui de ses explications, exécutés par un groupe de séminaristes. Le plain chant est transfiguré dans la bouche de chantres aussi exercés! Dans une seconde séance, M. le chanoine Durez a fait bonne justice, en termes pleins d'humour, des graves défauts dont est entachée, d'une manière universelle, la musique polyphonique exécutée dans l'Église.

AJOUTONS que l'assemblée, par l'organe de son président, avait commencé par proclamer sa soumission au récent décret de la Sacrée Congrégation des Rites sur la musique sacrée. Nous reproduisons ci-après la traduction de ce grave document (1).

La sollicitude des Pontifes romains pour tout ce qui concerne la sainte Liturgie a éclaté également dans le soin avec lequel ils ont toujours veillé à la splendeur et à l'unité de la musique religieuse et tout particulièrement du chant grégorien. Ainsi lorsque, selon les vœux du Concile de Trente, le Pape Pie IV chargea quelques cardinaux de la sainte Église Romaine de la réforme du chant liturgique, ces derniers firent tout ce qui était en leur pouvoir pour le ramener à une forme plus appropriée et plus simple, de telle sorte qu'il pût être facilement appris et adopté par tous ceux qui s'adonnent au chant religieux.

Dans l'accomplissement de cette œuvre, ils furent puissamment aidés par le concours intelligent et l'expérience consommée du maître Jean-Pierre-Louis de Palestrina qui porta la révision du *Graduel romain* à un tel degré de perfection, en se conformant aux règles très sages qui lui avaient été tracées, qu'il parvint à conserver à la fois son cachet propre et le vrai caractère du chant grégorien. Le Pape Paul V fit ensuite imprimer à Rome, à la typographie de Médicis, le *Graduel romain* ainsi révisé et réformé et l'approuva par des Lettres Apostoliques en forme de bref.

A partir de cette date, on commença à employer ce *Graduel* dans la chapelle pontificale, dans les églises patriarcales et les autres églises les plus importantes de Rome. Quelques disciples de Pierre-Louis de Palestrina continuèrent, sur l'ordre des Pontifes Romains, l'œuvre commencée par lui.

De nos jours, le Pape Pie IX, de sainte mémoire, qui voyait la liturgie romaine heureusement adoptée par presque toutes les églises, désirait aussi établir la même unité pour ce qui concerne le chant liturgique. C'est pourquoi il institua, par l'intermédiaire de la Sacrée Congrégation des Rites, une commission spéciale d'hommes profondément versés dans le chant religieux, qui devaient, sous la direction, sous les auspices et sous l'autorité de cette Congrégation, préparer une nouvelle édition du *Graduel* selon celle de Médicis et ajouter les autres parties du chant liturgique, qui manquaient encore, en suivant dans ce travail les règles observées pour le *Graduel*.

1. Nous faisons nos réserves, quant à l'exactitude de la traduction.

La Sacrée Congrégation des Rites, se conformant à ce désir, adressa un appel au nom du Souverain Pontife, par une circulaire de la dite commission, en date du 2 janvier 1868, aux éditeurs de livres liturgiques, italiens et étrangers, qui voudraient mettre la main à cette œuvre si glorieuse et si utile, sous la direction de la commission et sous les auspices de la Sacrée Congrégation des Rites.

Tous ayant constaté que c'était là une tâche des plus difficiles, exigeant de grandes dépenses et beaucoup de travail, il ne se trouva qu'un seul éditeur, le chevalier Frédéric Pustet, de Ratisbonne, imprimeur du Souverain-Pontife et de la Sacrée Congrégation des Rites, pour entreprendre cette œuvre ardue, et il l'accomplit heureusement en ce qui concerne le *Graduel*.

L'édition du *Graduel romain* de Paul V fut donc préparée par les études approfondies de la commission, soigneusement revisée par elle et déclarée authentique ; de sorte qu'elle peut être appelée avec raison une édition romaine, faite par les soins de la Sacrée Congrégation des Rites. Le Pape Pie IX fit le plus grand éloge de cette édition, dans un bref en date du 3 mai 1873, et la recommanda hautement, pour l'établissement de l'unité du chant religieux, aux RR^mes^ Ordinaires des lieux et à tous ceux qui s'occupent de la musique sacrée. Il engagea, en outre, dans ce même bref, l'éditeur à publier enfin les volumes du chant grégorien qui manquaient encore pour compléter l'édition commencée jadis par Paul V.

Plus tard, lorsque le même éditeur eut publié, avec non moins de soin et d'activité et en se conformant aux règles déjà établies, la partie de l'*Antiphonaire* et du *Psautier* qui contient les Heures diurnes, N. T. S. P. le Pape Léon XIII confirma, par d'autres Lettres Apostoliques en forme de bref, en date du 15 novembre 1878, les décisions de son prédécesseur ; il approuva cette édition révisée par des hommes très versés dans le chant ecclésiastique et spécialement délégués à cet effet par la Sacrée Congrégation des Rites et la déclara authentique. Il la recommanda vivement aussi, dans les mêmes termes dont s'était servi Pie IX, de sainte mémoire, pour l'édition du *Graduel*, aux RR^mes^ Ordinaires et à tous ceux qui cultivent la musique sacrée, *afin que, de la sorte, dans tous les lieux, dans tous les diocèses, on fît pour le chant ce qu'on fait pour toutes les autres parties de la sainte Liturgie, en suivant uniquement la méthode dont l'Église romaine fait usage.*

Pendant ce temps, plusieurs de ceux qui s'occupent de la musique ecclésiastique se livrèrent à des recherches plus approfondies sur la forme primitive du chant grégorien et sur ses phases diverses durant les âges suivants. Mais dépassant les justes bornes de cette investigation, et se laissant peut-être emporter par un trop grand amour pour l'antiquité, ils parurent ne pas tenir assez compte des ordonnances récentes du Siège apostolique et de ses désirs maintes fois manifestés que le chant grégorien prît partout la forme que l'usage plein de prudence de l'Église romaine a sanctionnée.

En effet, dédaigneux de la voie déjà sagement tracée, ils crurent qu'ils étaient encore pleinement libres de chercher à ramener le chant grégorien à ce qui, d'après eux, était sa forme primitive, sous ce prétexte même que le Siège apostolique avait sans doute déclaré authentique le chant contenu dans l'édition récemment approuvée par lui et l'avait hautement recommandé, mais qu'il ne l'avait imposé en aucune façon aux diverses églises. Ils avaient le tort d'oublier que c'est une pratique constante des Souverains Pontifes d'user de la persuasion pour la réforme de certains abus, plutôt que de donner des ordres ; d'autant mieux que les RR^mes^ Ordinaires des lieux et leur clergé ont coutume d'interpréter pieusement et religieusement comme un ordre les exhortations du Souverain Pontife.

Comme ils répandirent ces idées par le moyen des journaux et la publication de divers opuscules, et que l'approbation même donnée à l'édition susindiquée fut mise en

doute, la Sacrée Congrégation crut de son devoir de déclarer authentiques les Lettres Apostoliques de Pie IX, de sainte mémoire, déjà édictées, et de confirmer de nouveau l'approbation donnée à la dite édition, par un décret en date du 14 avril 1877.

Mais ils semblèrent n'acquiescer ni à ce décret, ni aux lettres apostoliques de N. T. S. P. le Pape données plus tard et que nous avons mentionnées. Bien plus, ils continuèrent d'affirmer, plus fortement que jamais, leurs opinions dans le Congrès de chant ecclésiastique qui s'est tenu l'année dernière à Arezzo, pour honorer solennellement le moine Gui. Ils encoururent ainsi la désapprobation de ceux qui estiment avec raison que l'autorité du Siège Apostolique doit seule servir de règle en ce qui regarde la méthode et l'unité du chant, comme pour toutes les autres parties de la sainte Liturgie.

Mais, quoi qu'il ait pu se glisser en cela de blâmable, les membres du Congrès d'Arezzo adressèrent humblement à N. T. S. P. le Pape Léon XIII un certain nombre de vœux ou de demandes relatifs à la question et sollicitèrent sa décision. A cause de la gravité de l'affaire, Sa Sainteté en confia l'examen à une commission choisie par Elle et composée de quelques-uns des cardinaux préposés à la garde des saints Rites et de plusieurs prélats faisant partie de la même Sacrée Congrégation des Rites.

Cette commission particulière, réunie au Vatican au jour ci-dessous indiqué, après de mûres et soigneuses délibérations et un examen attentif de tout ce qui concerne l'affaire, ayant pris l'avis également d'hommes profondément versés dans la question, a jugé devoir émettre la décision suivante, sous la réserve de l'approbation de Sa Sainteté :

Les vœux ou les demandes formulés, l'année dernière, par le Congrès d'Arezzo et adressés par lui au Siège Apostolique concernant le retour du chant liturgique grégorien à l'ancienne tradition, pris dans leur teneur, ne peuvent être acceptés ni approuvés. Sans doute, ceux qui s'occupent du chant ecclésiastique ont toujours eu dans le passé et conservent pour l'avenir pleine et entière liberté de rechercher, au point de vue de l'érudition, quelle fut anciennement la forme de ce chant ecclésiastique et par quelles phases il a passé, comme ont coutume de le faire les érudits dans des discussions et des recherches très louables, pour les anciens rites de l'Église et les autres parties de la sainte Liturgie. Mais néanmoins, la seule forme du chant grégorien qui doive aujourd'hui être tenue pour authentique et pour légitime est celle qui a été approuvée et confirmée par Paul V, conformément aux prescriptions du Concile de Trente ; par Pie IX, de sainte mémoire, par N. T. S. P. le Pape Léon XIII et par la Sacrée Congrégation des Rites qui est contenue dans l'édition donnée à Ratisbonne : cette forme étant, à la différence de toute autre, celle du chant qui est en usage dans l'Église romaine. En conséquence, il ne doit plus y avoir de doutes ni de discussions sur l'authenticité et la légitimité de cette forme de chant parmi ceux qui sont sincèrement soumis à l'autorité du Siège Apostolique.

Afin que le chant employé dans la sainte Liturgie, prise au sens strict, soit partout le même, on aura soin, dans les nouvelles éditions des Missels, des Rituels et des Pontificaux, de mettre les parties notées de ces livres en parfaite conformité avec l'édition susmentionnée, qui est approuvée par le Saint-Siège comme contenant le chant liturgique propre de l'Église Romaine (ainsi que l'indique le titre même de chaque volume). D'autre part, bien que le Siège Apostolique, selon la règle de conduite pleine de prudence qu'il a suivie lorsqu'il s'est agi du rétablissement de l'unité de la liturgie ecclésiastique, n'impose pas à chaque église la dite édition, toutefois il exhorte de nouveau vivement tous les Révérendissimes Ordinaires des lieux et les autres personnes qui s'occupent du chant ecclésiastique, à travailler à ce que cette édition soit adoptée dans la sainte Liturgie, afin de conserver l'unité du chant, comme plusieurs églises ont déjà fait, par une détermination digne d'éloges. — Ainsi décrété par la Sacrée Congrégation, le 10 avril 1883.

Un rapport fidèle de toutes ces choses ayant été fait à N. T. S. P. le Pape Léon XIII par le secrétaire soussigné, Sa Sainteté a approuvé le décret de la Sacrée Congrégation, l'a confirmé et a ordonné de le promulguer, le 29 du même mois de la même année.

D. Cardinal BARTOLINI, *préfet de la S. C.*
Laurent SALVATI, *secrétaire de la S. C.*

VOICI la note que le *Moniteur de Rome*, en date du 25-26 juin, publie au sujet de ce récent décret :

Nous avons déjà parlé de M. le professeur Amelli, de Milan, et nous avons publié le texte de sa rétractation. Cet acte honore grandement l'éminent professeur : tous ceux qui cultivent le chant liturgique grégorien verront, une fois de plus, par le bel exemple qu'il vient de donner, comment la vraie et solide science peut s'allier avec la soumission à l'autorité du Saint-Siège.

« Nous tenons à revenir sur ce sujet pour mettre dans son vrai jour le récent décret émané de la S. Congrégation des Rites et pour dissiper les doutes et les malentendus qui se sont élevés chez quelques personnes à l'occasion de la publication de ce décret.

Il n'a jamais été dans l'intention de la S. Congrégation d'entraver, en aucune manière, la liberté raisonnable des recherches et des études dans le domaine du chant sacré, mais seulement de les diriger avec sagesse et douceur vers cette unité si désirable dans les choses liturgiques, et par conséquent aussi dans le chant liturgique.

« Les mesures salutaires prises par les Souverains Pontifes et la Sainte Congrégation au sujet de la discipline du chant liturgique l'ont toujours été dans cet esprit. Pie IX, de sainte mémoire, en voyant, selon ses vœux, la liturgie romaine introduite avec une admirable unité dans presque toutes les églises, sans qu'il l'eût imposée comme une loi et seulement pour en avoir manifesté affectueusement le juste désir, reprenant l'œuvre du concile de Trente, à laquelle ses prédécesseurs avaient déjà mis sagement la main, confia à la Sainte-Congrégation des Rites, aidée par d'éminents professeurs de chant liturgique, le soin de recueillir en un seul corps, d'après les divers Missels, Pontificaux, Rituels, Antiphonaires, tout ce qu'il y a de vrai chant grégorien conforme non seulement à la science, mais aussi à l'usage approuvé de l'Église Romaine qui, en même temps qu'elle est la source principale et la plus pure des traditions ecclésiastiques, est aussi la gardienne et la directrice légitime du chant modulé selon les règles transmises par le grand pape saint Grégoire.

« Pie IX a pu voir achever par les soins de la sainte Congrégation une partie considérable de l'œuvre, en approuver, dans ses Lettres Apostoliques, l'édition exécutée par ordre de la Sainte Congrégation elle-même, comme recueil authentique et en recommander l'usage, sans cependant le prescrire, en aucune manière, à tous les Ordinaires diocésains et à tous ceux qui cultivent le chant liturgique, afin que partout, « *etiam in cantu, una eademque ratio servetur qua Romana utitur Ecclesia.* »

« Une autre partie importante de ce travail, venue postérieurement au jour, sous les auspices de la même Sainte Congrégation, a obtenu du Souverain Pontife régnant, Léon XIII, l'honneur d'une approbation et d'une recommandation semblables, par Lettres Apostoliques sous forme identique à celle des précédentes.

« Les doctes professeurs de musique ecclésiastique, réunis l'année dernière à Arezzo en congrès européen, pour honorer la mémoire de l'illustre Guido Monaco, préoccupés presque exclusivement de leurs recherches scientifiques et ne portant pas suffisamment leur attention sur les

sages mesures pratiques, relatives au chant liturgique, déjà adoptées et heureusement réalisées par la seule autorité compétente, celle du Siège Apostolique, émirent le vœu d'une nouvelle direction à donner désormais au chant liturgique contenu dans les livres de chœur, *conformément à l'antique tradition.*

« Il était, par conséquent, nécessaire que la Sacrée Congrégation, qui avait précédemment patronné son œuvre et son édition de chant liturgique, en en confirmant l'authenticité et en renouvelant sa recommandation aux Révérendissimes Ordinaires par son rescrit du 14 avril 1877, maintenant aussi, pour le bien général de l'unité du chant liturgique et en même temps afin de ramener dans les justes bornes les maîtres de chant ecclésiastique dont il est question plus haut, confirmât de nouveau l'authenticité et la légitimité de son édition *utpote quæ unice eam cantus rationem contineat qua Romana utitur Ecclesia.*

« Certainement, relativement à cet usage pratique de l'Eglise Romaine, il ne peut y avoir de témoin, ni de juge plus compétent que la Sacrée Congrégation. Agissant toujours en conformité des mêmes règles, la Sacrée Congrégation n'a pas voulu imposer comme obligatoire cette forme authentique et légitime du chant liturgique, mais elle s'est contentée de la recommander, pour obtenir l'unité désirée dans le tribut des divines louanges rendu à Dieu, en chaque église, au moyen du chant : *quamvis præfatam editionem singulis Ecclesiis non imponat, nihilominus iterum plurimum hortatur omnes Reverendissimos locorum Ordinarios aliosque ecclesiastici cantus cultores, ut illam in sacra liturgia ad cantus uniformitatem servandam adoptare curent, quemadmodum plures jam Ecclesiæ laudabiliter amplexæ sunt.* Seulement, elle a *prescrit* que, dans les livres purement liturgiques, Missel romain, Pontifical romain, Rituel romain, si l'on en fait de nouvelles éditions, *eæ partes quæ musicis notis designantur, ad normam editionis prædictæ a Sancta Sede approbatæ utpote continentis cantum liturgicum proprium Ecclesiæ Romanæ... exiguntur, ita ut illius textui sint omnino conformes.* Il est tout à fait juste que les livres de liturgie romaine ne contiennent pas une forme de chant autre que celle qui est propre à l'Eglise Romaine.

« Il est facile de comprendre comment cette sage règle pratique, tracée par l'autorité suprême de l'Eglise et tendant à la réalisation de l'unité en une matière si importante, n'a rien à faire avec la liberté des études théoriques sur le chant liturgique et, loin de nuire à ses progrès, ne peut que les favoriser en servant de guide sûr.

« Le décret affirme très clairement que cette liberté, accordée dans le passé, continue d'être assurée aux savants; de telle sorte que *ecclesiastici cantus cultoribus integrum liberumque semper fuerit, ac deinceps futurum sit, eruditionis gratia, disquirere quænam vetus fuerit ipsius ecclesiastici cantus forma, variæque ejusdem phases.*

« Ces études devront-elles rester exclusivement renfermées dans le champ des spéculations théoriques? Le décret ne touche pas ce point particulier, parce que ce n'était pas son but; mais il est raisonnable de croire que non, puisqu'il est évident que l'édition susdite a été sans doute approuvée, mais non pas imposée.

«En outre, les volumes considérables de chant liturgique, que la Sacrée Congrégation des Rites est parvenue jusqu'ici à publier, dans l'édition dont il s'agit, ne sont que le fruit des études et des recherches patientes d'hommes illustres versés dans la connaissance de ce chant. Quel obstacle, par conséquent, peut empêcher que des hommes également instruits dans le chant grégorien publient, dans la suite, les fruits précieux de leurs profondes études dignes d'être pris en considération par le Saint-Siège et par la Sacrée Congrégation pour l'utilité et l'usage pratique de l'Eglise?

« Ces considérations nous sont venues d'elles-mêmes, en relisant le vénéré décret; et, les ayant communiquées à des personnages on ne peut plus compétents et autorisés sous tous les rapports, nous avons eu la satisfaction de les voir pleinement approuvées par ces mêmes personnages.

EN terminant cette digression dans le champ fleuri de la musique, où nous aimons à conduire de temps en temps nos lecteurs, arrêtons-nous devant une tombe fraîchement fermée sur la dépouille d'un artiste, qui eut le don de ressusciter, en plein dix-neuvième siècle, la musique et la littérature de ces siècles chrétiens où florissait le chant grégorien. Le père Daisenberger, l'auteur du Drame de la Passion joué à Ober-Ammergau, vient de mourir dans ce village à l'âge de 85 ans. Fils d'un paysan, il était entré de bonne heure dans l'ordre de Saint-Benoît. Enthousiaste de musique et de littérature, il avait composé plusieurs oratorios ou drames religieux, quand le roi Louis Ier de Bavière lui suggéra l'idée de faire de la Passion d'Ober-Ammergau, qui avait jusqu'alors été une pièce triviale et presque grotesque, un spectacle sérieux et vraiment religieux. Depuis lors, ce drame a été joué dans le village tous les dix ans, avec un succès toujours croissant.

## Restaurations.

ET maintenant jetons un coup d'œil sur ce qui a été fait, dans ces derniers temps, pour relever ou restaurer les monuments anciens. Les temps sont mauvais et les travaux de ce genre sont rares actuellement. Nous aurions peut-être à signaler beaucoup de démolitions déplorables; nous n'avons pas connaissance de beaucoup de restaurations sérieuses nouvellement entreprises.

APRÈS deux ans de travaux, la vieille chapelle de Guillaume Tell, rendez-vous de tant de touristes sur les bords du lac des Quatre-Cantons, vient d'être restaurée, transformée et agrandie. On ne reconnaît plus maintenant l'édifice rustique, battu par les vagues, ouvert à tous les vents de la montagne.

Les fresques naïves de Puntener d'Unterwald, et de Triner de Schwytz ont fait place à des peintures de l'artiste bâlois Stuckelberg. Elles représentent le saut de Guillaume Tell sur le rocher de l'Axen, lorsqu'il repoussa du pied la barque dans laquelle se trouvait Gessler; la scène de la pomme qu'il abat sur la tête de son fils avec une flèche; celle de Kussnacht où le héros, embusqué dans un chemin creux, tua le bailli d'un coup d'arbalète ; le serment de la prairie de Grutli au pied du Seelisberg où, dans la nuit du 7 novembre 1367, Werner Stauffacher, Walter Furst et Arnold

Melchthal jurèrent d'affranchir la Suisse. Des vitrages abritent ces peintures, et l'on a construit tout autour un perron et un quai. On n'a conservé de l'ancien édifice que sa petite cloche ; elle a sonné le jour de l'inauguration de ce sanctuaire, dont la restauration est due à la Société suisse des Beaux-Arts.

UN nouveau panneau de peintures murales entrant dans l'ensemble décoratif du Panthéon vient d'être découvert au public. Ce panneau, dû au pinceau de M. Th. Maillot, représente là scène suivante : « En 1130, sous le règne de Louis-le-Gros, le peuple de Paris, conduit par Etienne, son évêque, se porte en foule à l'église cathédrale, pour demander à sainte Geneviève, sa patronne, d'être délivré du *mal des ardents*, qui ravageait la ville. »

DEPUIS longtemps déjà, la tour du beffroi de l'église Saint-Merri, située rue Saint-Martin, menace ruine. Des efforts ont été tentés pour remédier à cette situation fâcheuse, dont la conséquence serait la mutilation d'un des beaux spécimens de l'architecture gothique que possède Paris. Vu le péril résultant du peu de solidité de la partie supérieure de la tour, la démolition vient d'en être ordonnée, et on appliquera une couverture provisoire en bois et carton bitumé. Un projet de restauration, en rapport avec le caractère du monument, a été mis immédiatement à l'étude.

LA *Commission des monuments historiques*, dans sa dernière séance, a entendu M. du Sommerard qui, ayant signalé précédemment l'état de détérioration dans lequel se trouvent les admirables tapisseries de l'église de Saint-Remy de Reims, insiste de nouveau pour que la fabrique soit invitée à veiller à la conservation de ces tentures, aujourd'hui accrochées dans une galerie obscure et inaccessible, où elles traînent à terre et sont rongées par la poussière du sol.

La Commission demande que le public soit admis à visiter gratuitement et commodément l'ancienne église de Saint-Denis, qui est aujourd'hui un musée national, pour la restauration de laquelle l'État a fait des sacrifices considérables.

M. le président a annoncé, que la Commission parlementaire chargée d'étudier la question de la digue du mont Saint-Michel a remis son rapport, et il ne désespère pas que cette question, quand elle reviendra devant le Parlement, reçoive une solution conforme aux vœux de la commission des monuments historiques.

Des allocations s'élevant ensemble à la somme de 306,580 fr. sont réparties entre les monuments suivants : les fortifications de Carcassonne (Aude) ; les églises de Saint-Georges de Boscherville (Seine-Inférieure) et de Mauzon (Ardenne) ; les anciennes cathédrales de Dol (Ille et-Vilaine) et de Tréguier (Côtes-du-Nord) ; le palais de justice de Dijon (Côte-d'Or) et l'église Saint-Martin-d'Aime (Savoie).

La commission propose le déclassement des églises d'Acy-en-Multien et de la Viltertre (Oise) et le classement de l'église d'Aregno (Corse), de la Zaouia d'Abd-er-Rhaman et Talbi, à Alger ; de bains maures du treizième siècle, à Tlemcen, des anciennes fortifications de cette ville et de la porte dite de Mansourah, sur la route de Tlemcen à Mansourah (département d'Oran).

On lit dans le *Nouvelliste de Rouen :*

« L'un des plus anciens et des plus curieux débris du vieux Rouen va prochainement disparaître ; nous voulons parler du Logis des abbesses de Saint-Amand, dont la façade en bois sculpté attirait avec raison l'attention des voyageurs et des artistes. Cette notable construction qui remonte au règne de Louis XI, et qui fut édifiée vers 1475 par les soins de l'abbesse Thomasse Daniel (1475-1482) vient d'être acquise par un archéologue parisien qui se propose de la réédifier à Paris dans la cour de son hôtel. »

DEPUIS près d'un siècle, l'archéologie s'applique à éclaircir l'histoire de ce *Palais des papes* d'Avignon, si considérable encore malgré les plus cruelles mutilations, dont M. L. Palustre, l'éminent historien de notre art national, poursuit, après tant d'autres, en ce moment même, l'étude approfondie. — On sait que ce monument récèle les fresques les plus importantes que possède la France, et qui rappellent les merveilles de l'école de l'Ombrie ; M. A. Donnelle les a relevées avec autant de soin que de talent. En ce moment même on est sur la trace de leurs auteurs et elles passionnent les savants.

On sait, d'autre part, que par une dérision du sort, ce Palais des papes a été converti en caserne et, comme nous l'annoncions dans notre dernière livraison, l'an passé, le Congrès d'Avignon émettait le vœu de voir l'Etat construire une caserne pour amener la restauration de ce monument vénérable, où pourraient être établies les écoles municipales et les collections artistiques.

A ce que nous annonce le *Journal du Midi*, ce vœu serait loin encore d'être exaucé. Il paraît que l'on démolit en ce moment un vieux mur du quatorzième siècle qui servait de soutènement à la base de la plus haute tour de cet édifice et dont la destruction est de nature à nuire à la solidité de celle-ci; on ajoute, qu'il est question de donner comme chambres à des sous-officiers les deux ravissantes chapelles où se voient les fresques dont nous parlions plus haut.

En présence de ces faits, on est tenté de se demander si ce n'est pas pour accomplir ces

actes de vandalisme odieux loin des yeux indiscrets, qu'on a, en surprenant la religion de l'autorité militaire, obtenu de celle-ci la mesure regrettable qui interdit au public l'entrée du gigantesque édifice.

LE *Bulletin monumental* signale un nouveau cas de restauration déplorable en Vendée, dans la curieuse église de Vouvant (1011), qui vient d'être, paraît-il, transformée sous prétexte de restauration.

La crypte, refaite au douzième siècle, fut dégagée en 1882, et M. Robuchon eut l'heureuse idée d'en prendre une belle photographie; celle-ci devient le témoin accusateur qui dépose contre les travaux malheureux de l'architecte, lequel, dès l'origine, avait fait disparaître la seule travée de la nef échappée aux dévastations des protestants du seizième siècle.

Nous renvoyons, pour plus de détails, au *Bulletin*, qui se donne la courageuse mission de défendre contre les vandales modernes l'intégrité des vieux monuments de France.

Dernièrement, il signalait la brutale destruction du chœur de Séez ; aujourd'hui il dénonce, en outre, la façon étrange dont on restaure en ce moment le bas-côté méridional de la nef de la cathédrale du Mans. On remaçonne à neuf le parement extérieur, en petit appareil, des trois travées voisines du chœur, qui contenait des vestiges de remaniements postérieurs, d'ouvertures, d'amorces de cloître, etc.

LE 1er mai, on a commencé, sous la direction de M. de Fizenne, les travaux de restauration à l'église paroissiale de Waldfeucht, située entre Ruremonde et Heinsberg (1). C'est une des églises intéressantes de la seconde moitié du quinzième siècle, bâtie en briques et pierres de sable, comme on en trouve encore dans cette contrée plusieurs exemples, qui semblent l'œuvre d'un même architecte. Toutes ces églises (Heinsberg, Erkelenz, Brachelen, Gangelt) se distinguent par une tour massive à l'extrémité de la nef centrale (2).

On doit rendre justice à l'initiative de l'Administration, grâce à laquelle les travaux ont été commencés. Bien que la commune eût considérablement souffert pendant les dernières années, elle est parvenue à réunir les ressources pour la restauration complète de la tour. Une Association s'est fondée pour recueillir les fonds nécessaires à la continuation de l'œuvre et il y a lieu d'espérer que la province, très généreuse quand il s'agit de la conservation de ses monuments, interviendra, de son côté, pour l'achèvement de cette restauration.

A Heinsberg, ville située à une lieue de Waldfeucht, on n'attend également que la décision du Conseil provincial pour mettre la main à l'œuvre de la restauration de l'église, dont les plans ont été dressés également par M. de Fizenne, et dont une monographie paraîtra dans la troisième série de l'*Art monumental*.

Les travaux de restauration de l'église de Meersen (Hollande) ont dû être interrompus, faute de ressources. L'intervention du Gouvernement, pour la réparation de ce remarquable monument, se fait toujours attendre. Tout le chœur et le fond de l'église restent en souffrance, ainsi que le tabernacle et la sacristie. Cet état de choses est d'autant plus regrettable, que l'église a conservé des peintures murales d'un haut intérêt et qu'il y a lieu d'espérer de trouver aux voûtes du chœur d'autres traces précieuses de même nature; les archives de l'église conservent un document constatant que les voûtes ont été décorées de peintures. Nous espérons pouvoir décrire prochainement les peintures trouvées dans le transept.

A Nieuwstadt, près de Sittard (Limbourg hollandais), une charmante église est en voie de restauration. Sa construction date de la fin du quatorzième siècle. Le chœur est de la fin du quinzième siècle, la partie inférieure des meneaux, du seizième siècle. L'église, à trois nefs, forme un carré à peu près régulier. Les bases octogones des colonnes, très massives, accusent la période ogivale secondaire. Les colonnes en pierre de Maestricht, sont rondes et ont reçu dans la restauration récente des chapiteaux romans (commencement du XIIIe siècle). Les arcs, supportant les murs de la grande nef, sont en plein cintre, hormis les deux arcades rapprochées du chœur, qui, au contraire, sont en ogive très élancée et forment ainsi une sorte de transept, marqué à l'extérieur par des pignons. Les fenêtres des basses-nefs sont en plein cintre subdivisé par des ogives. Un larmier est tracé en plein-cintre au dessus des arcs. Dans le transept les fenêtres sont ogivales et le feuillage, qui a été conservé à l'un des meneaux, provient évidemment de la fin du quatorzième siècle. La nef centrale a été couverte lors de sa restauration par un plafond à caissons. Les basses-nefs étaient voûtées et seront

1. Une monographie de cette église a été publiée par le même architecte l'année dernière dans la 2e série de l'*Art monumental du moyen âge*. (Voir *Revue de l'Art chrétien* : 3e livr. de cette année, p. 430.)

2. Avant de commencer la restauration, l'architecte s'est vu forcé de changer la suspension des cloches. En effet, pendant la sonnerie, la tour subissait des ébranlements tels qu'il était impossible de s'y tenir debout. Des lézardes s'étaient produites dans les murs; force était donc de changer cet état de choses, sous peine de rendre la restauration illusoire ; on a adopté le système de suspension Ritter, qui a le grand avantage de réduire les secousses à un minimum et de rendre la sonnerie très facile ; cependant le son perd un peu de son harmonie : dans ce système, la cloche heurte le marteau, tandis que d'ordinaire c'est le marteau qui frappe les parois de la cloche.

restaurées dans les mêmes conditions. La claire-voie de la grande nef est maintenant garnie de rosaces; nous ignorons si cette disposition est ancienne. Les matériaux employés, de même que les formes architecturales, accusent la période ogivale secondaire ; toute l'église est construite en pierres tendres de Maestricht ; cette pierre n'a pas été employée pour les constructions religieuses avant la fin du treizième siècle.

## Nouvelles

SI l'on paraît peu soucieux de maintenir et de rajeunir les ruines d'un passé dont on a fait son deuil, on montre du moins de toutes parts le plus vif intérêt pour leur étude et les archéologues dépouillent les documents avec la plus vive émulation.

*Les Documents pour servir à l'histoire de la céramique*, travail de M. Lhuillier, vice-président de la Société d'Archéologie, Sciences, Lettres et Arts de Seine-et-Marne, jettent une vive lumière sur l'émailleur Barthélemy de Blenod, naturalisé français en novembre 1602, continuateur de Bernard Palissy, dont il fut peut-être l'élève. M. Lhuillier n'est pas loin d'admettre que Barthélemy de Blenod a pu s'établir dans l'ancien atelier de Girolamo della Robia, à Avon, près de Fontainebleau. Il appuie de preuves très sérieuses sa lecture d'un monogramme sous lequel les conservateurs des musées de Sèvres, de Varzi et de Kensington avaient cherché la signature de Guillaume Dupré, tandis qu'il convient d'y voir celle de Barthélemy de Blenod.

S'IL faut en croire l'*Allgemeine Kunst Chronik* de Vienne, on aurait trouvé, dans une des collections de tableaux de cette ville, un Albert Dürer tout à fait authentique, représentant la *Mise au tombeau du Christ*. Le tableau en question appartient depuis longtemps à l'Académie de peinture viennoise, mais il était couvert d'une seconde couche de couleur et on l'attribuait à un élève de Lucas Cranach. Le conservateur de ce musée eut l'idée d'enlever soigneusement la seconde couche, le tableau original a paru et fut reconnu, après un examen attentif, comme l'œuvre certaine de Dürer. On admire surtout la perfection anatomique des formes, qui est une des qualités saillantes du grand maître allemand.

UN inventaire du cardinal Georges d'Amboise, neveu du ministre de Louis XII, mentionne une copie de la *Cène* de Léonard de Vinci « faicte en toille en grands personnaiges que feu monseigneur fit apporter de Milan ». Cet inventaire date du 13 novembre 1540. Qu'est devenue cette copie de la *Cène* exécutée pendant les premières années du seizième siècle, c'est-à-dire à une époque où l'inimitable chef-d'œuvre de Léonard avait conservé toute sa fraîcheur, puisque ce fut seulement en 1545 que des dégradations sérieuses furent signalées dans la fresque de *Santa Maria della Gracia*? M. Roman, membre du Comité de l'inventaire des richesses d'art des Hautes-Alpes et de la Société des antiquaires de France, la suppose au Louvre.

On pensait généralement que la copie exposée au Louvre avait été commandée par le connétable de Montmorency et placée par lui dans la chapelle d'Ecouen. Voici une nouvelle hypothèse sur l'origine véritable de cette copie, hypothèse bien faite pour intriguer l'esprit, et sans doute nous aurons un jour le dernier mot de l'énigme. (1)

UNE découverte d'un grand intérêt vient d'être faite à la Cathédrale de Clermont. Les travaux de reconstruction du perron, qui précède le portail Nord, ont motivé des fouilles, qui ont mis au jour une sépulture construite simplement en moellons et un tombeau en pierre de taille (lave) à deux étages.

Un document historique conservé par Dufraisse, la position et la forme de ce monument funéraire, permettent d'affirmer, qu'il renferme les restes de Jean Deschamps, architecte du chœur de la cathédrale, ainsi que ceux de sa femme et de ses enfants.

UN propriétaire de Saint-Menoux a trouvé dans son jardin un petit trésor contenu dans un vase de terre, et comprenant 62 écus d'or frappés pour la plupart à Limoges, Auxerre, Châlons, Tours, Saint-Pourcoin, Toulouse, Saint-Quentin et Paris, à l'effigie de Charles V et de Charles VI ; une seule de ces pièces est féodale ; elle a été frappée en Provence par Jeanne de Naples, reine de Naples et des Deux Siciles (1343-1382).

Une trouvaille de même nature a été faite récemment à Liège. En démolissant une ancienne maison, que la tradition assurait être l'habitation du chroniqueur Jean d'Outre-Meuse, des ouvriers ont mis au jour un pot renfermant un assez grand nombre de pièces d'or. Malheureusement une partie de cette découverte est déjà dispersée. On n'a pu mettre la main que sur une trentaine

1. Toutefois, la date de l'ouvrage que possède le Louvre ne se trouverait pas reculée par la découverte de M. Roman, car on est communément d'accord que la copie de la *Cène*, quel qu'en ait été le premier possesseur, a dû être faite par Marce d'Oggione, celui-là même qui a peint vers 1510 l'admirable réplique, aujourd'hui placée à l'école des beaux-arts de Londres.

de ces pièces qui appartiennent à la seconde moitié du quatorzième siècle et qui, toutes, sont dans un très bel état de conservation.

NOUS avons annoncé, dans notre dernière livraison (p. 446), la découverte de l'amphithéâtre romain de l'ancienne Lutèce. On s'accorde de plus en plus à réclamer le maintien de ce souvenir antique de la vieille cité parisienne, l'une des *soixante cités organisées* par Auguste. Les arènes sont, comme l'a dit M. Ch. Robert, le plus ancien acte de naissance de la ville de Paris, datant au moins du troisième, peut être du premier siècle. On ne connaît pas d'autre exemple de la coexistence d'un amphithéâtre et d'un théâtre. Les arènes, construites pour une assemblée nombreuse, prouvent l'énergie de la vie publique à cette époque.

Elles forment une ellipse dont le grand axe est à peu près parallèle à la rue Monge. Les gradins, adossés à la pente naturelle du sol, régnaient sur la moitié de l'ellipse qui se trouve du côté de cette rue. L'autre moitié, enveloppée, comme la première, par le mur du *podium*, en petit appareil, n'avait pas de gradins. En dehors de ce mur s'élevait une construction particulière, dans laquelle on est convenu de reconnaître une scène longue et étroite qui, s'étendant parallèlement au grand arc, était parfaitement visible des gradins situés en face d'elle. Cette scène devait servir aux intermèdes mêmes, qui se donnaient entre les combats de fauves ou les luttes d'athlètes. L'entrée des arènes forme un large couloir, d'un appareil ancien, flanqué de niches semi-circulaires, d'une disposition assez rare. Cette entrée se dirige jusqu'à angle droit sur la rue projetée.

LA presse quotidienne a parlé assez longuement, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir avec détails, de la fraude colossale, dont le *British Museum* a failli être victime, à propos de la prétendue découverte de quinze bandes de cuir, du neuvième siècle avant l'ère chrétienne, où se lit le commencement du *Deutéronome*. Cette curiosité, si elle était authentique, vaudrait un prix fabuleux, moins pourtant que la modeste somme de 25 millions qu'en demandait son propriétaire, spécialiste de Jérusalem, déjà convaincu d'erreur naguère, à propos de faux antiques qu'il avait rapportés de Palestine à Londres.

On connaît le dénouement de l'aventure. Cette merveille est l'œuvre d'un faussaire insigne, qui a transcrit le texte biblique sur les marges découpées hors de rouleaux antiques ayant servi de rituels hébraïques, dans l'alphabet moabite de la stèle du Roi Mesa, découverte il y a une dizaine d'années par un archéologue français, M. Clermont de Ganneau.

C'est ce savant lui-même, qui a reconnu le caractère apocryphe de cette fausse merveille, ce qu'il établit par des preuves écrasantes.

A ROME, on vient de découvrir, derrière l'ancien temple de Minerve, un obélisque monolithe de six à sept mètres de hauteur. Il est couvert d'hiéroglyphes, qu'on est parvenu à déchiffrer. Ils parlent de Pharaon Ramsès XI de la dix-neuvième dynastie de Thèbes.

En même temps, on a découvert un sphinx noir en basalte, représentant le Pharaon Amasi, de l'avant dernière dynastie des Saites. C'est, du reste, une véritable mine d'antiquités égyptiennes que l'on a découverte derrière l'église de la Minerve; après le sphinx en basalte et l'obélisque, voici qu'on vient de trouver une statue en porphyre noir et un candélabre en marbre. Et cependant l'emplacement que l'on fouille est très étroit, très restreint : on dirait que tous ces trésors ont été entassés là à dessein. Jamais on n'a fait à Rome autant de découvertes en si peu de jours !

On a trouvé, en outre, un piédestal de candélabre en marbre grec, très élégant et orné de bas-reliefs très finement sculptés.

Inutile de dire que les fouilles vont être poursuivies avec activité et que l'on compte sur de nouvelles surprises.

M. de Rossi a trouvé l'entrée de la catacombe de Saint Hippolyte. Elle est entre deux demi-colonnes peintes ; le seuil est profondément usé par les pieds des visiteurs. M. Le Blant, signale dans cette crypte l'épitaphe d'un certain *Milarus lector*. La catacombe appartenait à la circonscription de l'église de Sainte-Pudentienne. Dans un antique cimetière connu sous la dénomination · *Ad duas lauros* (les deux lauriers), on a recueilli un verre d'origine juive avec peintures. Le temple de Jérusalem y est représenté sous l'aspect d'un édifice tétrastyle. Parmi les symboles, on remarque le lulab. La présence d'un verre juif, dans le cimetière exclusivement chrétien, n'a rien d'inexplicable : les parents, pour reconnaître la place d'une sépulture, fixaient dans le tuf un objet quelconque.

LA Commission des monuments historiques vient de proposer de faire acquérir par l'Etat les terrains des ruines de Sanxay (Vienne), dont nous parlons longuement plus haut (Bibliographie). Une sous-commission, nommée à cet effet, avait été chargée préalablement de préciser l'étendue du sacrifice pécuniaire que devait faire l'Etat pour assurer la conservation de ces importantes constructions antiques.

On est occupé à aménager à Gand l'ancienne chapelle des Carmes, rue des Pierres, pour en faire le Musée communal. Dans cet édifice qu'on restaure, nous assure-t-on, d'une manière assez imparfaite, on a mis à nu beaucoup de peintures murales et gâté plusieurs anciens motifs de décor du quinzième siècle, qu'il serait intéressant, sinon de conserver, du moins de consulter à titre de document historique. Une partie de la voûte de la petite nef de droite — qui autrefois, vraisemblablement, formait une galerie mettant le chœur de l'église en communication avec le cloître — a été décorée avec un soin particulier. D'élégantes frises, formées d'acanthes enroulées, décorent les arcs de la voûte. Les rinceaux se détachent en gris camaïeu sur fond bistre ; des baguettes or et rouge les encadrent. Les nervures de la voûte sont également peintes en rouge et en or; un ton bleu clair décore les gorges, tandis que les clefs portent des monogrammes or et couleur. Une restitution de cet ensemble décoratif serait peut-être possible plus tard, et il serait utile de conserver ces renseignements pour l'avenir.

Dans un des derniers numéros de la *Statistique monumentale du Pas-de-Calais*, M. de Linas décrit une mosaïque extrêmement curieuse, découverte à Arras; elle représente Frumauld, archidiacre d'Ostrevant, mort évêque d'Arras.

Cette mosaïque, d'un aspect simple et sévère, rappelle les œuvres byzantines. A cette époque, encore peu éloignée de l'influence carolingienne, les arts décoratifs, comme l'architecture, étaient tout imprégnés du goût de Byzance, surtout en cette partie des Gaules qui tient au bassin du Rhin.

Le travail a pour éléments des cubes de marbre, de terre cuite ou de verre coloré, juxtaposés et reliés par un ciment très dur.

L'évêque est représenté dans son costume pontifical, la mitre en tête et la crosse en main. Son costume se compose de l'aube, de l'étole, d'une tunique, d'une dalmatique, du manipule et de la grande chasuble.

La *Gazette de France* nous apprend qu'une Société anglaise s'est constituée pour faire des fouilles en Égypte. Les travaux, dirigés par M. E. Naville, le savant égyptologue génevois, ont été commencés au mois de janvier de cette année et déjà ils ont donné de précieux résultats. On supposait que les monticules ou *tells* de Tell-el-Maskhontah recouvraient les ruines de Ramsès, l'une des deux villes citées dans le passage du livre de l'Exode : « Il établit donc des intendants des ouvrages, afin qu'ils accablassent les Hébreux de travaux, et ils bâtirent à Pharaon des villes d'entrepôts, Phithom et Ramsès. »

Après avoir remué plus de dix-huit mille mètres cubes de terre et de sable, les inscriptions hiéroglyphiques, les objets d'art et les monuments retrouvés ont permis de s'assurer que les ruines ensevelies sous les buttes de Tell-el-Maskhontah n'étaient point celles de la ville de Ramsès, mais celles de la ville de Phithom.

Phithom, ou mieux Pa-Toum, était le nom religieux de cette ville. Son nom civil était Thonkent. Les Grecs et les Romains la désignaient par le nom de *Haro*, *Ero*, *Haropolis*, du mot égyptien *Ara*, qui signifie entrepôt. Cette ville était bien, en effet, une ville de magasins, d'entrepôts. Les fouilles ont mis au jour de vastes magasins qui ne ressemblent à aucune des antiques constructions découvertes en Egypte jusqu'à ce jour. Elles sont faites de briques évidemment façonnées par les Hébreux, comme le rapporte la Bible.

La ville fut fondée sous le règne de Ramsès II (le grand Sésostris). Le temple que ce roi avait fait construire fut restauré par les rois Bubastides de la race de Sishak. Il existait encore sous les Ptolémées et, sous la domination romaine, il fut converti en un camp fortifié.

Les fouilles ont fourni des statues et des fragments de statues, une borne miliaire romaine indiquant la distance de Phithom à Clysma, et enfin une grande stèle historique du temps de Ptolémée Philadelphe. Ce document diffère de la *pierre de Rosette* en ce qu'il n'est écrit qu'en signes hiéroglyphiques. Il raconte la fondation de la ville d'Arsinoé et donne des détails sur la construction du canal de Suez qui faisait communiquer le Nil avec la mer Rouge : il occupait à peu près l'emplacement du canal actuel d'eau douce qui passe devant les buttes de Tell-el-Maskhontah.

Enfin, cette stèle donne, pour la première fois, un nom égyptien qui se rapproche beaucoup de celui de Pihahirote, mentionné dans la Bible comme le lieu près duquel s'effectua le passage de la mer Rouge par les Hébreux. Ce serait donc à l'est ou au sud-est de Phithom qu'il faudrait rechercher ce lieu de passage et non point, avec le docteur Brugsch, vers le nord-est de l'isthme.

Ainsi, la véracité des récits bibliques se confirme chaque jour et la lumière sur les faits qu'ils racontent se fait peu à peu. Elle se fait lentement, mais elle se fait.

Dans sa prochaine campagne d'exploration, la Société anglaise entreprendra de fouiller les ruines de la ville célèbre de *Tanis*, aujourd'hui le village de Sân, qui gît pour ainsi dire perdu au sein des lagunes du Menzaleh. Il y a tout lieu de croire que les découvertes seront là également fructueuses.

Le Gouvernement turc se dispose à exécuter, au profit du Musée d'antiquités de Tesinli-Kiosk, des fouilles sur différents points de l'empire ottoman; il a résolu, en outre, de faire transporter

à Constantinople les antiquités disséminées dans les provinces et qui sont exposées à toutes sortes de dégradations. Parmi ces objets, se trouvent les précieux sarcophages en terre cuite, signalés par la *Revue des deux mondes* du 1er mars 1883, et découverts à Clazomène par un paysan. M. Reinach croit qu'ils datent du sixième siècle avant notre ère.

NOUS empruntons au *Journal des Arts* une série de nouvelles :

Le conseil municipal de Paris sera saisi, à la prochaine session, d'un projet émanant du ministère des Beaux-Arts et ayant pour but d'aliéner la vieille église St-Julien-le-Pauvre pour en faire une sorte de musée, annexe du musée Carnavalet. Enclavée dans les bâtiments de l'ancien Hôtel-Dieu, sur la rive gauche de la Seine, à l'entrée de la ruelle qui porte son nom, cette église remonte aux premiers siècles de la monarchie française et elle est, avec celle de Saint-Germain-des-Prés, la plus ancienne de Paris. L'intérieur de cette antique église, où le Dante a fait ses premières dévotions, où saint Louis a entendu la messe, n'est pas entièrement nu. Il y reste quelques statues, notamment celles de saint Vincent de Paul et de Montyon. Les baies du fond sont ornées d'un vitrail assez simple, sur lequel se détache la tête de saint Julien-le-Pauvre. Les stalles du chœur, en bois de chêne et qui remontent aux premières années du siècle de Louis XIV, méritent également d'être conservées. Mais ce qui attire surtout l'attention, c'est un bas-relief en bronze du onzième siècle, représentant la Vierge évanouie devant son Fils crucifié. Cette œuvre d'art fut brisée lors de la guerre des Bourguignons et réparée plus tard ; les traces de ce travail de soudure sont parfaitement visibles. Si l'église Saint-Julien-le-Pauvre est aliénée et transformée en musée comme cela est probable, on fera tomber les masures qui s'appuient sur elle et dont la plupart rappellent de curieux souvenirs. C'est là que demeuraient, à l'époque où l'Université tenait ses assemblées générales dans l'église, les célèbres jurisconsultes Cujas et de Thou, ainsi que le professeur Albert-le-Grand.

M. E. Van Even et M. le chanoine Reusens ont signalé à la Commission royale des monuments de Belgique le tabernacle de Suerbempde (Brabant). C'est indubitablement l'une des plus belles productions de l'art flamand dans le style de la Renaissance que renferme la province. Il rappelle, mais dans des proportions réduites, le magnifique tabernacle de Léau. M. Wauters croit y reconnaître une création de Corneille de Vriendt, dit Floris. Ce qui est certain, c'est que tout y est traité dans le sentiment de l'école de ce grand artiste.

Dans l'étage inférieur, entre deux colonnes d'ordre dorique et cannelées, l'on remarque un groupe plein de charmes de la *Charité*, composé d'une femme assise et de trois enfants. Au bas, de chaque côté de l'édicule, se trouve un personnage agenouillé, dans l'attitude de la prière, en costume du seizième siècle ; à gauche du spectateur un chevalier, à droite une dame, probablement un seigneur de Suerbempde avec sa femme. Au-dessus du groupe de la charité est placé un bas-relief représentant la *dernière Cène*, remarquable comme arrangement et comme exécution. Sur les côtés se trouvent quatre statues représentant *la Prudence*, *la Justice*, *la Force* et *la Tempérance*. Au haut de l'édicule, apparaît le CHRIST *ressuscité*.

Cette œuvre est remarquable non seulement sous le rapport de la conception, mais aussi sous celui de l'exécution. On y reconnaît le travail d'un ciseau habile.

On lit dans *La Gironde* ce qui suit. Il est entendu que nous laissons à ce journal toute la responsabilité du fait rapporté et des appréciations qui l'accompagnent :

« Un amateur d'antiquités, M. l'abbé Malbec, curé de Tanzac, vient de faire une découverte importante : un tableau du Poussin. La toile mesure 1m 50 sur 1m 10 ; elle est signée : « Poussin ». C'est une allégorie, et probablement, un essai du *Sacrement de pénitence ;* à gauche, une scène païenne : une statue du dieu Pan, un joueur de chalumeau, un faune ; au milieu du tableau, au premier plan, deux femmes, nonchalamment couchées, représentant l'Innocence et la Paix ; à leurs pieds est une urne renversée ; au second plan, une femme en courroux, la Justice, saisit par les cheveux un homme couronné de fleurs, le pécheur qui s'attache au bouc émissaire de la Bible fuyant au désert. Le Poussin a habité le Poitou de 1612 à 1618. N'est-ce pas une œuvre de jeunesse ? Les allégories païennes mises à la mode par Rubens, étaient très en vogue à l'époque de Henri IV et de Louis XIII, et le Poussin a peint *les Sacrements* de 1630 à 1640. Malheureusement, ses deux séries des *Sacrements* sont en Angleterre depuis bientôt deux siècles, ce qui rend difficile la comparaison des signatures. M. le curé de Tanzac accueillera avec reconnaissance les renseignements que les artistes lui adresseront sur ce tableau. »

## Congrès.

LA *Revue de l'Art chrétien* a annoncé dans son dernier numéro, la réunion qui devait avoir lieu à Caen, le 16 juillet, pour le cinquantième anniversaire de la fondation du Congrès archéologique de France par Arcisse de Caumont. De nombreux savants des diverses provinces de la France avaient répondu à l'appel qui leur avait été adressé et l'archéologie religieuse a tenu une large place dans les discussions du Congrès, dont les membres ont visité, sous la conduite de MM. Eugène de Beaurepaire, Emile Travers et Douin, les édifices les plus importants de la Basse-Normandie.

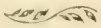
La question des pavages émaillés a été une de celles qui y ont été le plus étudiées. M. Paul de Farcy a fait connaître les dallages funéraires si intéressants de Hambise et de Langres, dont des spécimens figuraient à l'Exposition rétrospective ouverte à l'Hôtel de ville à l'occasion du concours régional, et MM. Mérisse et le comte de Marsy sont entrés dans de nombreux détails sur l'usage qui

s'est conservé, jusqu'au dix-septième siècle, dans le département de l'Oise, de recouvrir les sépultures de carreaux à personnages et à légendes. M. Levé a donné les dessins d'un curieux dallage de la salle capitulaire de Coutances et, avec sa grande compétence dans toutes les questions céramiques, M. Gaston Le Breton a retracé les procédés employés, dans tout le cours du moyen âge, pour la fabrication des carrelages vernissés émaillés.

La visite des églises de Caen a fourni le sujet de nombreuses observations : M. Palustre a donné, à propos des églises de Saint-Pierre et de Saint-Sauveur, un tableau de l'architecture religieuse de la Normandie à l'époque de la Renaissance. M. l'abbé Porée a décrit aussi un très remarquable vitrail d'une église de l'Eure dont la composition est empruntée à une gravure de Geoffroy Thery. Enfin, nous ne saurions passer sous silence une énergique protestation de M. B. Ledain au sujet de restaurations récentes, qui doivent être considérées comme des actes de vandalisme.

Le Congrès a, dans ses excursions, visité l'église de Novrey, curieux type de la transition, dont les sculptures de l'abside avaient, à juste titre, appelé l'attention de M. de Caumont et dont les deux colombiers, servant de toit à des chapelles, méritent une mention spéciale; notons aussi l'église romane, aujourd'hui abandonnée, de Thaon, et que son grand intérêt devrait pourtant préserver de la ruine prochaine qui la menace. La cathédrale de Bayeux est trop connue pour qu'il nous semble nécessaire d'insister sur l'importance de ce beau monument. Le Congrès a hautement approuvé le travail habilement exécuté en sous œuvre à la tour centrale. Le coffret arabe d'ivoire et la chasuble attribués à saint Regnobert, si bien décrits par M. P. de Farcy, ont fourni le sujet de discussions que nous devons également signaler. A Coutances, le Congrès a visité avec le plus grand soin la cathédrale et, dans une séance tenue dans cette ville, MM. Palustre et de Marsy ont vivement combattu, de concert avec MM. Levé et l'abbé Pigeon, les théories encore soutenues par quelques archéologues normands qui attribuent la construction actuelle de cet édifice à l'époque romane. S'il reste encore des traces visibles de la construction de Geoffroy de Montbray, elles sont aujourd'hui peu considérables ; il est certain que toute la cathédrale a été reconstruite au treizième siècle (et même pour certaines parties au quatorzième) et que les tours romanes ont été recouvertes, à cette époque, de l'enveloppe qui les protège actuellement.

Après la clôture du Congrès, une excursion a été organisée à l'île de Jersey et, pendant trois jours, nos compatriotes, fort gracieusement guidés par les membres de la Société Jersiaise, ont pu étudier les anciennes églises, au nombre de onze, qui existent encore sur le sol de l'île, ainsi que quelques chapelles seigneuriales. Malheureusement elles sont, pour la plupart, modifiées par des restaurations successives que le grès employé à toutes les époques comme principal élément et le style rudimentaire des sculptures ne permettent que difficilement de distinguer. Signalons toutefois les curieuses peintures murales du quinzième siècle de la Chapelle des Pêcheurs à Saint-Brelade et celles de l'église de Saint-Clément.



La *Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc* organise chaque année une promenade archéologique. Ses membres y prennent part, d'ordinaire au nombre d'une centaine, sous la direction de leur vénéré Président le baron Béthune. Nous avons donné la relation de l'intéressante expédition qu'ils firent l'an dernier en Angleterre. Cette année leur excursion avait un but plus modeste: la Campine belge, qu'on considère à tort comme un désert, et où l'archéologue lui-même trouve à satisfaire amplement sa curiosité. Lierre était le point de départ ; la Gilde a visité dans cette ville la collégiale de Saint-Gommaire, bâtie d'un seul jet au quinzième siècle, et qui possède encore son beau jubé (1534) et un remarquable triptyque du moyen âge.

A Kessel, les confrères voient l'église de Saint-Lambert, modeste contemporaine de la précédente; la chapelle de Sainte-Croix, dont l'abside polygonale émerge du bras droit du transept, offre une particularité qu'on ne rencontre guère qu'en France : ses fenêtres sont surmontées de frontons aigus, à jour, fleuronnés, traversant la galerie qui couronne la corniche.

L'église d'Hoogstraeten, dédiée à sainte Catherine, bâtie au commencement du seizième siècle par Antoine de Lalaing, et entièrement construite en briques ; ses stalles, ses vitraux, le superbe mausolée de son fondateur, un charmant banc d'œuvre, un curieux tableau du quinzième siècle, (légende de saint Joseph) intéressent vivement les visiteurs.

Hérenthals possède un gracieux hôtel de ville du quatorzième au quinzième siècle ; l'église de Saint-Waudru date de la même époque. On y admire surtout le retable des saints Crépin et Crépinien, en chêne sculpté.

A Gheel, l'église de Saint-Amand, encore du quinzième siècle, bâtie comme la précédente en briques mélangées de pierre. Celle de Sainte-Dymphne est plus ancienne; elle fut commencée en 1319, mais achevée lentement. Elle renferme quantité de meubles du plus haut intérêt, dinanderies, livres à miniatures, retable du quatorzième siècle en pierre sculptée, avec volets en chêne sculpté et polychromé, offrant la légende de sainte Dymphne; mausolée du baron Jean III de

Mérode, autre retable à volets du plus haut mérite (légende de S. Joseph).

L'église de Notre-Dame d'Aerschot (XIVe siècle) garde son ancien jubé ogival, de belles stalles anciennes, un banc d'œuvre remarquable, un tabernacle isolé en tourelles, etc. Nous ne pouvons aujourd'hui qu'énumérer en courant les principaux objets qui ont été remarqués par les confrères de la Gilde ; nous y reviendrons ultérieurement. Ajoutons que l'excursion n'a pas été sans résultat pratique ; une lecture attentive d'une inscription adossée à la paroi occidentale du transept a fait voir, que la première pierre de l'église de Sainte-Dymphne à Gheel, fut posée en 1449, non en 1349, comme on lit dans plusieurs ouvrages.

## Musées.

LA Commission du musée des moulages du Trocadéro a décidé d'acquérir le moulage du tombeau de Brézé qui est dans la cathédrale de Rouen, ainsi que ceux des statues de la cathédrale de Bâle, qui sont fort remarquables. A cause des réparations que l'on entreprend actuellement dans cette cathédrale, ces statues ont été descendues, ce qui facilite en ce moment l'opération du moulage. La Commission a décidé ensuite de reproduire en photographie à prix réduit, pour les écoles de dessin et autres centres d'instruction, les monuments de France et de l'étranger du douzième au dix-huitième siècle.

M. Marius Vachon, dans la *France* du 13 juin, annonce que l'administration du Louvre a reçu du notaire de feu Ch. Davilliers communication de la clause du testament du célèbre collectionneur, qui concerne ses legs aux musées nationaux.

Ch. Davilliers a légué : Au Musée du Louvre, tous les objets d'art, ivoires, tableaux, tapisseries, meubles, etc. ; — Au Musée de Sèvres, sa collection de faïences, de porcelaines, qui comprend des pièces de la plus haute valeur ; — A la Bibliothèque nationale, ses livres et manuscrits.

L'administration du Musée du Louvre, le directeur de la Bibliothèque nationale et celui du Musée de Sèvres, M. Champfleury, ont été invités à entrer en possession de ces legs, qui constituent, en faveur de l'État, une donation exceptionnelle.

Le nom de Ch. Davilliers figurera au premier rang des bienfaiteurs du Louvre. Sa collection contient des merveilles qui brilleront dans la galerie d'Apollon : la *Vierge glorieuse*, que tous les amateurs ont baptisée du nom désormais célèbre de la *Reine des tapisseries ;* l'*Arion* du Riccio, le *David*, de l'École de Donatello, la *Vierge* en ivoire du quatorzième siècle, etc.

PAR décret du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, en date du 26 juin 1883 : sont affectés au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (service des musées nationaux), tous les locaux du palais du Louvre et des Tuileries, occupés actuellement par les services de la Ville de Paris.

LE *British museum* vient d'acquérir huit volumes chinois imprimés au treizième siècle, provenant de la bibliothèque d'un prince chinois condamné en 1860 à être étranglé.

Deux mosaïques découvertes en 1882 à Tabarca (Tunisie), par le capitaine adjudant-major Rebora, ont été offertes au musée du Louvre, où elles vont être placées dans une salle spéciale consacrée aux antiquités chrétiennes. La canonnière le *Jaguar*, qui effectuera son retour en France dans le mois d'octobre, a reçu l'ordre de les transporter à Toulon.

## Concours et expositions.

L'ACADÉMIE *royale de Naples* a mis au concours une intéressante question d'archéologie : *Rechercher les origines et retracer les développements de l'architecture gothique en Italie, et en caractériser les particularités dans les différentes provinces.* Le terme du concours est fixé au 30 mars 1884 ; les manuscrits pourront être écrits en italien, en latin ou en français. Le prix est de 500 lires.

MM. René et Henri Chapelain, élèves de l'École des Beaux-Arts, ont institué à la Société centrale des architectes, un prix en faveur de l'élève architecte de l'École, d'origine française, qui aura donné le plus de preuves de ses connaissances en peinture et en sculpture.

Jusqu'à nouvel ordre, ce prix sera décerné dans les conditions ci-après : les dix élèves architectes qui auront eu le plus de valeurs en dessin ornemental, le 15 mai de chaque année, depuis la même date de l'année précédente, et, pour l'année scolaire 1883-1884, depuis le 15 octobre 1883, auront à présenter au conseil supérieur, avant le 1er juin, des aquarelles pittoresques.

L'auteur des aquarelles que le conseil aura jugées les plus intéressantes, obtiendra le prix institué par la Société centrale. Les œuvres devront être déposées au bureau du secrétariat de l'École, chaque année, avant le 25 mai, à deux heures du soir.

PROGRAMME DES CONCOURS DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS POUR 1884.

Premier groupe : la pierre. — CONCOURS PREMIER. — *Pierre naturelle :* Une cheminée monumentale destinée à une bibliothèque, pierre ou marbre, avec sculpture ou mouluration.

CONCOURS 2. — *Pierre naturelle ou artificielle :* Un départ d'escalier, pilastre, piédestal et balustrade rampante (l'inclinaison étant de $0^{m},35$ par mètre).

CONCOURS 3. — *Pierre naturelle ou artificielle :* Modèle de lucarne appareillée formant le motif milieu de la façade d'un édifice (modèle au ¼ de l'exécution).

CONCOURS 4. — *Mosaïque :* Un panneau palier en mosaïque romaine ou florentine, pour le vestibule d'entrée d'un musée d'art décoratif (dimension : $1^m \times 1^m,75$).

CONCOURS 5. — *Gemmes et pierres précieuses, lapidairerie :* Vase, coupe ou plateau en pierre dure façonnée à la meule ou au tour. (Chercher par la forme à mettre en valeur les beautés de la pierre).

CONCOURS 6. — *Gravure :* Pierre dure gravée en creux pour bague. Emblème ou sujet symbolique propre à servir de sceau. (Joindre à la pierre une épreuve en cire).

*Nota :* Pour les concours 1, 2 et 4, les dessins présentés doivent être au $^1/_5$.

**Deuxième groupe : le bois** *(construction).* — CONCOURS 7. — *Charpente :* Un clocher d'hôtel de ville, de 8 mètres, tout compris, au-dessus du faîtage du monument (modèle au 1/10e de l'exécution).

CONCOURS 8. — *Charpente :* Une treille en charpente, se composant de points d'appui moulurés et de traverses, destinée à former une salle de verdure sur une terrasse (modèle au ¼ de l'exécution).

CONCOURS 9. — *Menuiserie :* Une porte à un vantail avec son chambranle (grandeur d'exécution). L'un des parements sera à grands cadres, l'autre à glace. Le panneau du haut pourra être à jour.

CONCOURS 10. — *Sculpture sur bois :* Boîte aux lettres destinée à l'intérieur de la salle principale d'un édifice consacré à un grand service public.

CONCOURS 11. — *Voitures :* Voitures d'enfant. (Rechercher l'élégance de la forme).

CONCOURS 12. — *Navigation :* Un bateau de plaisance, à avirons. Se préoccuper surtout de la forme et de la décoration (modèle au 1/5 d'exécution).

**Troisième groupe : la terre.** — CONCOURS 13. — *Porcelaine :* Une coupe pour prix de concours agricole (sans couvercle, anses, ni parties rapportées).

CONCOURS 14. — *Porcelaine :* Un service de table : soupière, compotier, légumier, plat, assiette, etc. (forme et décor).

CONCOURS 15. — *Faïence ou autres terres :* Un service de table (les plats et assiettes ne devront recevoir de décorations que celle du marli).

CONCOURS 16. — *Faïence :* Un poêle.

CONCOURS 17. — *Faïence :* Fontaine à laver les mains adossée (les eaux venant sans qu'il soit besoin de faire un réservoir apparent).

CONCOURS 18. — *Faïence :* A. *Artistes.* Projet de décoration murale d'un préau d'école en carreaux de faïence. Sujet d'enseignement : histoire, géographie, sciences, etc. — B. *Industrie.* Carreaux de revêtement pour salle de bains.

CONCOURS 19. — *Grès :* Un vase de jardin.

CONCOURS 20. — *Terre cuite :* Frise ornée servant à la décoration extérieure d'une maison de campagne.

**Quatrième groupe : le verre.** — CONCOURS 21. — *Verrerie :* Service de table, verres, carafes, etc. (sans aucun décor de gravure).

CONCOURS 22. — *Cristallerie :* Service de table en cristal décoré.

CONCOURS 23. — *Cristallerie :* Pièce décorative en cristal taillé, faisant partie d'un service de table.

CONCOURS 24. *Vitraux :* Vitrail coloré pour édifice civil ou pour habitation.

CONCOURS 25. — *Vitraux :* Vitrail en grisaille, pour édifice civil ou pour habitation.

CONCOURS 26. — *Vitraux :* Vitrail pour édifice religieux, coloré ou en grisaille.

CONCOURS 27. — *Émail des peintres :* Figure décorative ou portrait. — (Plaque de forme et de dimension indéterminées.)

CONCOURS 28. — *Émail des orfèvres :* Toute œuvre d'émail champlevé — d'émail cloisonné ou d'émail de basse taille.

CONCOURS 29. — *Mosaïque d'émail :* Panneau décoratif ayant pour motif les armes de la ville de Paris, l'écusson ne devant occuper au maximum que le ⅓ de la composition.

CONCOURS 30. — *Mosaïque d'émail :* Encadrement extérieur d'une fenêtre.

L'EXPOSITION de l'art rétrospectif qui a été ouverte à Caen, au mois de juin dernier, à côté de l'Exposition des Beaux-Arts, a eu le mérite de réunir des spécimens assez nombreux et quelquefois hors ligne des industries normandes. Le catalogue, confié aux soins de M. Ed. Garnier, sous-commissaire des Expositions des Beaux-Arts, qui a été aidé dans cette tâche par MM. Ch. du Plessis et Ch. Hettier, membres de la Société des Antiquaires de Normandie, peut servir de modèle aux publications de ce genre. A l'instar de ce qui se fait en Belgique depuis l'Exposition de Malines en 1864, de courtes observations précèdent le classement des objets par séries : la notice sur la porcelaine de Caen, entre autres, contient des renseignements absolument inédits. En outre, les marques et monogrammes les plus intéressants ont été gravés et reproduits au-dessous de la désignation des objets.

Les dentelles, tissus et broderies, les tapisseries et surtout les bijoux normands étaient représentés par de magnifiques et curieux spécimens : c'est la première fois qu'on expose une aussi riche collection de bijouterie normande. La céramique, les armes et les livres ou manuscrits venaient ensuite ; l'ameublement présentait des lacunes regrettables, surtout en spécimens d'armoires normandes, une des anciennes industries du pays au dix huitième siècle.

Deux grandes tapisseries représentant *l'enlèvement de Ste Ursule et de ses compagnes*, ont fait l'admiration de tout le monde. Elles sont encore d'une vivacité et d'une fraicheur de coloris à faire croire qu'elles viennent d'être terminées.

*Deux* grandes *tapisseries* représentant l'*embarquement et le martyre de sainte Ursule et de ses compagnes.*

Dans la lisière du haut, on lit : « MAISON DE SAINTE URSULE DE CAEN ; » dans celle du bas : « Fait par moi Pierre Dumom. — L. C. FEYNE, P. — LA CHANPAGNE. FEYNE.»

Ces tapisseries, qui appartiennent au couvent des Ursulines de Caen, ont une grande importance pour l'histoire locale. La fondatrice de la communauté, Jourdaine de Bernières, fille du sieur de Bernières, trésorier général de France à Caen, les fit faire avec des laines et des soies préparées par ses religieuses. Une troisième

tapisserie qui n'a pas été envoyée à l'Exposition, représente un paysage ; elle porte au bas, en deux lignes :

« *Faict à Caen, l'an de grâce 1659.*
*Faict par moy,* JEAN COLPART, *tapissier du Roy.* »

Cette inscription permet de supposer que ces tapisseries furent faites à Caen par des ouvriers venus de Paris, avec l'aide des religieuses et de la fondatrice du couvent.— Il n'était pas rare, du reste, aux XVIe et XVIIe siècles, de voir des artistes tapissiers transporter leurs métiers dans des villes éloignées et y travailler pour des couvents ou de riches particuliers.

Les carrelages en terre vernissée et émaillée attirent en ce moment l'attention des savants. Signalons les magnifiques carreaux envoyés par la ville d'Avranches. Ils proviennent de l'abbaye de Hambye (Manche) et ont fait partie de la sépulture d'un abbé. Un fragment d'étole et de chasuble, avec le bas d'une crosse, sont tout ce qui reste du personnage. Les ornements accessoires sont mieux conservés ; dans une arcade en plein cintre, une femme est à genoux ; ailleurs, un groupe de six moines debout, se tenant dans l'attitude de la prière, est gravé auprès du fleuron qui terminait l'un des pinacles. Sur le rebord extérieur, taillé en biseau, on lit le fragment suivant de l'épitaphe : SCI GEORGII ANNO.... [Anim] A REQUIESCAT I[n pace]

La poterie vernissée dont les spécimens les plus curieux sont les épis de faitage, fut une des industries normandes les plus florissantes. Les ateliers de Manerbe et du Pré d'Auge envoyaient leurs produits dans toute la province ; Noron, près Bayeux, imita un peu plus tard ces deux fabriques. Ceux qu'exposaient MM. Ridel et Tardifs sont des produits devenus rarissimes de cette industrie locale. Parmi les faïences de Rouen, signalons, exposée par M. Lefrançois, les quatre bustes si remarquables *les Quatre Saisons*, qui, suivant toute apparence, sortent, ainsi que *les Quatre Saisons* que le Louvre a achetés à la vente Hemilton, des ateliers de Nicolas Fouquay, successeur des Poterat, de Rouen. Ils servaient d'enseigne, jusqu'à ces derniers temps, à un magasin de faïences, poteries et porcelaines, situé rue Mabillon, près l'église Saint-Sulpice, à Paris.

Les porcelaines étaient représentées à l'Exposition par d'assez jolis spécimens, mais non par un ensemble aussi complet que pour les faïences.

C'est à un industriel de Rouen, Louis Poterat, sieur de Saint-Etienne, qu'est due la découverte de la première porcelaine tendre française. A la fin du dix-septième siècle, Saint-Cloud donna à la fabrication de cette porcelaine une extension considérable. Chantilly perfectionna les procédés.

La collection de Sèvres, pâte tendre, réunie par M. Denis, était très intéressante.

Jusqu'à présent, aucun des ouvrages spéciaux sur la céramique n'avait donné de détails sur cette fabrique de Caen dont les échantillons, peu connus, étaient relativement rares. Les documents manquaient. On sait aujourd'hui que, fondée vers 1798, la manufacture de Caen arriva bientôt à produire des pièces remarquables par la blancheur de la pâte, l'élégance du dessin et l'éclat des couleurs. Malheureusement cette prospérité dura peu. Les produits sont marqués du mot *Caen*, soit à la vignette, soit en or ; parfois le nom des décorateurs se lit sous le pied des objets.

Un des exposants, dont l'apport a été précieux, pour le succès de l'Exposition, M. Ridel, de Vimontiers, a pris une heureuse initiative en réclamant la création à Caen d'un musée rétrospectif des principales branches les plus importantes de l'industrie artistique du pays, et il a offert, pour en former le noyau, une des collections les mieux fournies qui existent, de dentelles, broderies, étoffes et tapisseries anciennes. En attendant que ces généreuses propositions soient relevées par la ville de Caen, nous applaudissons à l'idée si heureuse au point de vue du relèvement de l'industrie artistique de Caen.

AU mois d' août, a eu lieu à Laon l'Exposition locale de céramique, de peinture et de gravure organisée par les soins de la Société académique de cette ville. L'Exposition, installée dans la grande salle des fêtes de l'Hôtel de ville de Laon, offrait 418 spécimens de l'art céramique pratiqué, au dix-huitième siècle, à Sinceny, à Rouy et à Ognes. La seconde section de l'Exposition comprenait les médailles. On y remarquait l'œuvre de G. Dupré, né à Sissonne (Aisne), vers 1565, et mort à Paris vers 1645. La troisième section comprenait la gravure, et notamment l'œuvre de Claude Duflos, né à Coucy-le-Château, en 1665, mort à Paris en 1727. Dans la quatrième section — peinture — on remarquait les grandes toiles religieuses de Barthélemy, peintre estimé, né à Laon en 1743, mort à Paris en 1811 et une remarquable collection d'œuvres des frères Lenain, de Laon, ces artistes si amoureux de la vérité et qui ont si bien su saisir les côtés pittoresques de la vie populaire aux seizième et dix-septième siècles.

Trois expositions intéressantes viennent de se fermer en Belgique : l'*Exposition rétrospective d'Ypres*, l'*Exposition internationale de photographie de Bruxelles*, qui a été très brillante et a indiqué des progrès importants dans les applications de la photographie à la gravure, et enfin l'*Exposition nationale d'Architecture* organisée par la *Société centrale d'Architecture de Belgique* au

Palais des Beaux-Arts de la capitale. Cette dernière surtout mérite plus de place que nous ne pouvons lui en consacrer dans la présente livraison. Nous comptons en entretenir nos lecteurs ultérieurement.

## Concours et Expositions de 1883.

AMSTERDAM.— Exposition internationale du 1er mai au 31 octobre 1883.

BARBIZON, Hôtel Sirou. — Exposition permanente du 9 avril au 15 novembre 1883.

BARBIZON. — Cercle exposition, (maison Théodore Rousseau) ; exposition annuelle du 21 mars au 15 octobre.

BOSTON. -- Exposition du 1er septembre au 1er décembre 1883. S'adresser à M. E. King, 35, boulevard des Capucines, Paris.

BRUXELLES. — Exposition d'art industriel de décembre 1883 à février 1884.

BUDAPEST. — Exposit., 1re série, du 8 nov. au 8 déc. 1883.

Envoi des notices avant le 1er sept. ou le 1er oct., dépôt des ouvrages pour la France, chez M. Chenue, 5, rue de la Terrasse, Paris; pour la Belgique et la Hollande chez Mommen, 25, r. de la Charité, Bruxelles; ou Claessens, 12, Poids public, Anvers.

DUNKERQUE.—Concours de la Société dunkerquoise. *Architecture*, construction d'un marché.

GRENOBLE. — Exposition du 1er août au 20 septembre 1883.

LIMOUX. — Exposit. du 1er sept. au 31 oct. 1883.

LIVERPOOL. — Exposit. du 3 sept. au 1er déc. 1883.

LYON. — Société de l'exposition permanente des Beaux-Arts de Lyon, 38, rue de Bourbon, tous les jours de 11 h. à 4 heures.

MENTON. — Galerie artistique : Exposition permanente de tableaux et d'objets d'art modernes.

MUNICH. — Exposition internationale des beaux-arts du 1er juillet au 15 octobre 1883.

NICE. — Exposition internationale ; ouverture, 1er décembre 1883.

PARIS. — Exposition nationale de 1883 du 15 septembre au 31 octobre.

PARIS. — Concours de ciselure (*prix Crozatier*). S'inscrire jusqu'au 6 novembre 1883 chez M. Paillard, 24, avenue Duquesne. Envois du 12 au 19 novembre.

PARIS. — Concours Troyon. — Dépôt des tableaux au secrétariat de l'Ecole des Beaux-arts.

PAU. — Exposit. du 15 déc. 1883 au 15 fév. 1884. Dépôt chez Pottier, *pour les artistes invités*, du 25 octobre au 8 novembre 1883.

PHILADELPHIE. -- Exposit. d'ouvrages d'artistes américains, du 29 octobre au 8 déc. 1883.

SPA. — Exposit. du 1er juillet au 15 sept. 1883.

TROUVILLE. — Exposition par l'Académie normande, du 20 juillet au 30 sept. 1883.

VIENNE. — Exposit. de gravures du 15 sept. au 31 octobre 1883.

ZURICH. — Exposition du 1er mai au 30 septembre 1883. ( Extrait du *Journal des Arts.*)

## Ventes

On vient de vendre à Londres une collection, recueillie par une Dame anonyme, d'éditions de Caxton, l'introducteur de l'imprimerie en Angleterre. L'une d'elles, une *Vie de la Vierge Marie* en vers anglais, a été adjugée 22000 francs.

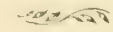
LA *collection Charvet*, vendue au mois de mai à l'hôtel Drouot à Paris, se composait de médailles, de sceaux matrices des douzième, treizième et quatorzième siècles, et d'objets d'art antiques.

LA *Collection Milani*, vendue à Francfort au mois de juin, contenait quantité d'objets d'art des quinzième et seizième siècles. Ex. : une serrure de coffre gothique, très beau travail du commencement du quinzième siècle, 3,000 marks. — Chandelier de style roman en bronze doré, 820 marks. — Hanap en argent du seizième siècle, marque d'Augsbourg, 4,050 m. — Coupe en vermeil, poinçon de Nuremberg, aux armes de la famille Gender von Heroltsberg, 1,580 m. — Croix reliquaire du quatorzième siècle, d'origine italienne, 1,618 m. — Triptyque en bronze doré, école de Cologne, commencement du quinzième siècle, 3,000 m. — 465 objets ont dépassé la valeur de 500 francs.

LE catalogue de la *Bibliothèque du duc d'Ossuna*, dressé par D. José Maria Rocamora, comprend environ 200 manuscrits remarquables par leur ancienneté et leur style. Les plus curieux, au point de vue paléographique, sont les 16 qui portent les armes du marquis de Santillane (6, 15, 32, 35, 51, 75, 79, 104, 161, 163, 164, 169, 174, 175, 177 et 203) Les numéros 3, 5, 27, 42, 46, 47, 107, 117, 155, 167, 168, 192, 193, 195, 206 et 211, se distinguent par la richesse de leurs initiales et de leurs bordures.

D'autres brillent par les enluminures dont ils sont enrichis, comme le *Missel* du cardinal Mendoza (n° 161), les numéros 165 et 166, et spécialement ceux, dit-on, qui renferment les portraits d'Alphonse le Sage (n° 11), de Boèce (n° 38), de Maître Fernandez de Heredia (n° 78), du chroniqueur Alvas Perez de Sévilla (n° 79) et de Pétrarque (n° 175). — La traduction des *Éticas* d'Aristote (n° 22) porte des notes curieuses à cause de ses deux gravures très remarquables de la *Summa moralium* du même (n° 20). Des dessins au trait remarquables ornent *la Fiorita* d'Armanno (n° 23) et la *Vie du Dante* par Boccace (n° 33).

Signalons encore les *miniatures* de l'*Officium B. Mariæ Virginis* (n° 166) et les *arbres généalogiques des rois de France, joliment illustrés*, que contient le numéro 125. Le numéro 124 offre une *grande vignette, qui représente saint Grégoire recevant des mains de Pedro Lopez de Ayala le livre* (des *Morales* en espagnol) qu'il lui présente *agenouillé*. Mais ceux qui surpassent tous les autres en importance par la richesse artistique de leur ornementation sont les deux manuscrits qui contiennent *le Roman de la Rose* de Guillaume Lorris ; l'un (n° 139) est plein de miniatures précieuses très intéressantes pour l'histoire de l'ornementation, et l'autre (n° 150) s'ouvre par *un frontispice orné de sept portraits et d'une grande vignette en or et en couleur ; dans le texte se trouvent vingt-cinq précieuses miniatures remarquables.*



LA *bibliothèque de A. Firmin Didot*, dont une partie a été vendue dans le courant de cette année, contenait des trésors, en fait de manuscrits à miniatures. Signalons 2. *Psalterium, cantica*, etc., ms précieux du douzième siècle, à 155 miniatures, et reliure du treizième au quatorzième siècle. — 3. Id. Beau et curieux ms. allemand, seconde moitié du treizième siècle. — 4. *Horæ*, précieux ms. d'Avignon, fin du treizième siècle. — 8. *Heures*, ms. français, première moitié du quinzième siècle. — 9. *Horæ*, exécuté à Paris, même époque. — 12. *Horæ*, seconde moitié du quinzième siècle, 12 grandes miniatures et 73 petites, extrêmement curieuses pour l'histoire de l'art. — 14. *Heures*. Beau et riche ms. de l'école de Touraine, seconde moitié du quinzième siècle. — 15. *Horæ*, très riche manuscrit fran-

çais antérieur à 1588. — 16. *Heures*, de Pierre de Broc, évêque d'Auxerre. — 17. *Heures*, école flamande, fin du quinzième siècle. — 19. id. ravissant. — 20. id. ms. français, daté de 1492. — 26. *Homiliæ variæ*, du onzième au douzième siècle. — 27. *L'aiguillon d'amour divin.* Saint Bonaventure, très beau ms. de 1461. — 39. *Le Psautier de David*, à Paris, chez James Mettays. — 56. *Heures*, rare édition de 1497. — 57. *Heures*, de Simon Vostre. — 59. idem de Vérard. — 68. id. imprimé à Rennes en 1560 par Pierre le Bret. — 69. id., à Venise en 1529, etc.

L. C.

## Questions et Réponses.

LES âtres de cheminée étaient ordinairement garnis, dans les deux derniers siècles, de plaques en fonte de fer, rehaussées d'ornements en relief. — Quelle est la date la plus reculée qu'on puisse attribuer à de pareils objets? Cette question ne manque pas d'intérêt au point de vue de l'histoire des procédés de fabrication du fer et de la fonte. On demande au lecteur d'indiquer l'âge des plaques de fonte de cheminée les plus anciennes.

L. C.

Lettre aux éditeurs, par J. Helbig ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 1
Les portes de bronze de Bénévent, par Mgr X. Barbier de Montault... ... ... ... ... p. 11
Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes. (A propos de Munkaczy, lettre à M. Laverdant,) par le baron A. d'Avril ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 54
Les trésors de l'art chrétien en Angleterre, par W. H. James Weale. ... ... ... pp. 62 et 193
L'autel chrétien (étude archéologique et liturgique), par l'abbé Jules Corblet. pp. 67, 135 et 519
Quatre anciens ostensoirs, par Louis de Farcy ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 83
Quelques mots sur les ouvrages illustrés, par B. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 85
L'excursion de la Gilde de Saint-Thomas et de Saint-Luc en Angleterre, par X... ... p. 90
L'Exposition des Écoles de Saint-Luc à Bruxelles, par J. H. ... ... ... ... ... ... ... p. 99
Le nu dans la statuaire et la peinture, par J. Helbig... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 147
Le symbolisme du bélier sur les crosses d'ivoire, par Mgr Barbier de Montault ... ... p. 157
Réponse de Mgr Barelli... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 454
Couverture d'évangéliaire en ivoire sculpté, par G. Callier ... ... ... ... ... ... p. 189
Statistique archéologique du département de la Marne, par le comte E. de Barthélemy. p. 180
Examen historique et archéologique de l'image du pape Urbain II, par le comte de' Rossi ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 196
Une armoire de réfectoire du béguinage de Gand, par V. ... ... ... ... ... ... ... p. 225
Le symbolisme chrétien et les livres illustrés, par J. Mallat ... ... ... ... ... ... p. 227
Une œuvre de Gérard Loyet, graveur de sceaux, orfèvre et valet de chambre du duc Charles de Bourgogne, par J. Helbig ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 271
L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari (Deux Siciles), par Mgr X. Barbier de Montault... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 279 et 455
Quelques mots sur la Renaissance, par J. Mallat ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 309
Etude sur l'iconographie de saint Joseph, par le comte de Grimouard de Saint-Laurent. p. 347
Les disques crucifères, le flabellum et l'umbella, par Charles de Linas ... pp. 379 et 477
(Voir la suite dans le tome suivant.)
Croix reliquaire à Vannes, par Louis de Farcy ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 537
Château de Laarne, par A. Verhaegen ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 539
Écoles de Saint-Luc. — (Discours de M. Helleputte) ... ... ... ... ... ... ... ... p. 544
BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ DE ST-JEAN : Procès-verbaux des séances, par A. Mascarel et A. Gillet, secrétaires... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 103[1], 229[1], 394[1], 559[1]
La mort de St Louis, peinture murale de M. A. Douillard, par A. Mascarel ... ... p. 103[5]
Peintures murales de Ste-Geneviève (Le Panhtéon), à Paris, par Mouroux ... ... ... p. 229[8]
Raphaël et les Pré-Raphaëlistes. (Le comte de Grimouard de St-Laurent au baron d'Avril) ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 394[5]
L'œuvre de Raphaël au point de vue chrétien. (Lettre au comte de Grimouard de St-Laurent), par A. d'Avril ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 554
Rapport sur les œuvres religieuses à l'exposition de 1883... ... ... ... ... ... ... p. 559[1]
Bibliographie, par A. Mascarel ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 559[3]

## Correspondance.

Reliquaire de la Sainte Épine de Tournemire, (Comte de Marsy). — Couverture d'évangéliaire de Gannat, (X. Barbier de Montault). — Présence du soleil et de la lune dans les représentations du Calvaire, (O. Ragueret de Saint-Albin.) — Symbolisme du bélier dans les crosses d'ivoire, (Chan. J. B. Poulbrière.) ... ... ... p. 550

# Travaux des Sociétés savantes.


FRANCE. — Sociétés savantes à la Sorbonne ... pp. 104, 231
Comité des travaux historiques ... pp. 104, 229, 561
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres ... pp. 104, 396, 567
Société des antiquaires de France ... pp. 105, 395, 560
Société académique de Saint-Quentin ... ibid.
Société d'archéologie d'Avranches ... p. 106
Société archéologique du Midi de la France ... pp. 106, 399
Société des antiquaires de l'Ouest ... pp. 107, 233, 397
Société d'agriculture, sciences et arts de l'Eure ... ibid.
Société polymatique du Morbihan... pp. 108, 233
Société historique et archéologique du Périgord ... ibid.
Commission des monuments historiques ... p. 229
Comité d'histoire et d'archéologie du diocèse de Paris ... pp. 230, 396
Société centrale des architectes ... pp. 231, 395, 561
Comité archéologique de Senlis ... p. 231
Société des antiquaires de Picardie... pp. 232, 398
Société archéologique de Rambouillet... p. 232
Commission des antiquités et des arts de Seine-et-Oise ... p. 232
Académie Delphinale ... p. 233
Société archéologique de la Charente ... p. 233
Académie française... p. 234
Société de Saint-Jean ... pp. 395, 560
Société historique et archéologique du Gatinais ... p. 395
Société de l'histoire de Paris ... p. 396
Société archéologique du Limousin ... p. 396
Société historique de Compiègne ... p. 396
Comité du musée eucharistique de Paray-le-Monial ... p. 397
Société des archives historiques de la Gironde ... p. 398
Société française d'archéologie... p. 398
Société historique de Gascogne ... p. 399
Société des archives historiques de la Saintonge et de l'Aunis ... pp. 399, 563
Société héraldique de France ... p. 561
Commission des antiquités départementales du Pas-de-Calais ... p. 563
Société historique du Vexin ... p. 564
Société d'agriculture, sciences et arts de la Marne ... p. 564
Académie des sciences de Toulouse ... p. 564
Société Eduenne ... p. 565
Académie d'Arras ... p. 565
Société archéologique de l'Orléanais ... p. 566
Société archéologique de Bézier ... p. 566
Société des sciences morales de Versailles... p. 567
BELGIQUE. — Société d'art et d'archéologie du diocèse de Liège ... pp. 108, 400
Société historique de Tournai... p. 234
Commission royale d'histoire de Belgique. ... p. 236
Académie royale de Belgique ... pp. 236, 401, 568
Cercle archéologique de Mons ... p. 236
Société archéologique de Nivelles ... p. 237
Académie d'archéologie de Belgique ... p. 237
Société de l'art ancien en Belgique ... p. 400
Commission royale d'art et d'archéologie ... pp. 400, 568
Société archéologique et paléontologique de Charleroi... p. 401
Société historique, archéologique et littéraire de la ville d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre. p. 401

## Chronique.

1re LIVRAISON. — Musique sacrée. — Congrès d'Arezzo. — Congrès d'Avignon ; imagerie. — Centenaire de sainte Thérèse ; ex-voto. — Centenaire de saint François d'Assise ; le Saint Père et l'art chrétien. — Expositions d'art à Gand ; à Enghien ; un tableau des frères Van Eyck. — L'art flamand en Espagne. — Vente de tableaux en Angleterre. — Ouverture du Palais de Justice de Londres. — Restauration des anciennes villes. — M. de Rossi : les catacombes. — Vandalisme. — Le congrès de Lille. — Le congrès de Vannes.

2e LIVRAISON. — Discours de M. Ferry à la Sorbonne. — Les maîtrises devant le Sénat. — Peintures de l'église d'Echternach. — Nouvelle église au pays de Liège. — Restauration de l'église du Sablon, à Bruxelles. — Restauration de la basilique des Saints-Laurent-et-Damase, à Rome. — Les vandales du XVIe siècle et de la Révolution. — Vente de la collection Ashburnham et de celle du duc d'Ossuna. — La Sainte-Baume. — Nicolas Froment. — Jean Baudici, architecte de l'église de Saint-Maximin. — Sarcophages chrétiens. — Coffret d'ivoire à Bayeux. — Inventaire de l'église de Saint-Paul à Orléans et de la cathédrale de Reims. — Mathieu Dionise, au Mans, et Jehan De Guelin, à Draguignan, tailleurs d'images. — Divers. — Liber cartarum ecclesiæ Leodiensis. — Les cendres du Cid. — Le tableau d'Enghien attribué aux Van Eyck. — Trouvaille archéologique à Berne. — La tunique de Notre-Seigneur à Argenteuil. — Publication d'un ouvrage important sur l'architecture ecclésiastique. — Appel aux architectes. — Congrès archéologique d'Avignon. — Congrès eucharistique de Liège.

3e LIVRAISON. — Les ateliers officiels des Beaux-Arts et les ateliers chrétiens. — Le chant liturgique. — Sociétés diocésaines d'archéologie. — Réunion des sociétés savantes à la Sorbonne. — Manuscrits Ashburnham : rapport de M. Delisle. — Le Mont Saint-Michel. — Incendie d'Aix-la-Chapelle. — Restaurations et travaux artistiques : Hôtels de Ville de Bruxelles, d'Audenarde et de Gand ; chapelle de Notre-Dame des Sept Douleurs, à Bruges ; église d'Écourt-Saint-Quentin : crypte de Montmartre. — Découvertes : fouilles du Forum romain ; Saint-Jean de Latran ; catacombes ; Éphèse ; crucifix de la cathédrale de Brunswick ; diplôme militaire de Flémalle ; arènes de Paris ; reliques de saint Paulin à Trèves ; pierres tumulaires de Florival ; tableau de Van Dyck : l'adoration des bergers ; sarcophages à Strasbourg ; les ruines de Sanxay. — Congrès. — Expositions. — Ventes.

4e LIVRAISON. — L'École des Beaux-Arts et les prix de Rome. — Les maîtrises et le chant collectif des fidèles. — Société de Saint-Grégoire de Malines. — Décret de la Sacrée Congrégation des Rites sur le chant grégorien. — Restaurations : chapelle de Guillaume Tell ; peinture du Panthéon ; beffroi de Saint-Merry à Paris ; tapisseries de l'église de Saint-Remy, de Reims ; musée de Saint-Denis ; digue du Mont Saint-Michel ; logis des abbesses de Saint-Amand, à Rouen ; peintures du palais des Papes à Avignon ; église de Vouvant ; cathédrale du Mans ; églises de Waldfucht, de Heinsberg, de Meersen, de Nieuwstadt. — Nouvelles : Barth. de Blenod ; un Albert Durer et un Léonard de Vinci ; sépulture de l'architecte du chœur de la cathédrale de Clermont ; arènes de la rue Monge ; fouilles à Rome ; ruines de Sanxay ; chapelle des Carmes à Gand ; mosaïque à Arras ; antiquités égyptiennes ; tabernacle de Suerbempte ; nouvelles diverses. — Congrès de Caen. — Musées. — Concours. — Expositions : exposition de Caen, de Laon, etc. — Ventes.

Bibliographie ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 118, 238, 410, 569
Index bibliographique. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 130, 255, 432, 594

## Nécrologie.

M. Nicolas Lorin, peintre verrier à Chartres ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 133
Le professeur Johannes Klein, de Vienne ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 452
Le comte Auguste de Bastard ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 597
Edouard Fleury, à Varges ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 602
Auguste Witte, orfèvre à Aix-la-Chapelle ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 602
L'architecte baron Henri de Ferstel ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 603

Questions et réponses ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ...pp. 133, 270, 621

## Table des Planches.


I. Portes de bronze de la cathédrale de Bénévent, exécutées vers 1160.
II. Types d'ostensoirs. — Travail allemand, 1655. — Travail italien, XV^e siècle.
III. » » — » belge, XV^e siècle. — » » »
IV. Ivoire sculpté. — Couverture d'évangéliaire de l'église Sainte-Croix, à Gannat.
V. Spécimen de peinture de l'ancien oratoire de Saint-Nicolas, au Latran.
VI. Armoire de réfectoire à l'ancien grand Béguinage de Gand.
VII. Tombeau de François I^er, à l'abbaye de Saint-Denis.
VIII. Groupe reliquaire offert par Charles le Téméraire à la cathédrale de Liège.
IX. Rotula de Kremsmunster.
X. Disque crucifère, XIII^e siècle. — Cathédrale d'Hildesheim.
XI. » » fin du XIII^e siècle. — Collection de M. Basilewski.
XII. Flabellum de Monza. — Éventoir déployé. — Détail.
XIII. » » » — Étui. — Détail de l'étui.
XIV. » » Canosa.— Détail de l'éventoir.
» du missel de Jumièges (Rouen), grossi.
XV. Croix reliquaire à Vannes.
XVI. Château de Laarne. (Flandre orientale.) — Plan du rez-de-chaussée.
XVII. » » » Façade nord-est. — Entrée actuelle du château.
XVIII. » » » » sud-est.
XIX. » » » » nord-ouest. — Donjon.


## Vignettes intercalées dans le texte.


Ex-voto en or, orné de pierres précieuses, offert par la Belgique à sainte Thérèse ... ... ... p. 112
Façade de l'église de Longpont ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 124
Crypte de Saint-Gobain ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 125
Dalle tumulaire à la chapelle des Templiers de Laon ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 126
Portail de Saint-Martin de Laon ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 127
Crosse en ivoire de l'église Saint-Grégoire, à Rome, XI^e siècle ... ... ... ... ... ... 164
» » » » » San-Carpoforo, à Côme (Lombardie), XII^e siècle ... ... ... 177
Peinture du cimetière de Sainte-Priscille ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 347
Fuite en Égypte, d'après une châsse en cuivre émaillé du XIII^e siècle, au musée du Vatican ... 354
» » » » » » du musée de Cluny ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 355
Rencontre de saint Joachim et de sainte Anne, d'après Ridolfo Guirlandaio ... ... ... ... 357
Vie intérieure de saint Joseph et de la sainte Vierge, d'après Simon Vostre... ... ... ... 367
Fuite en Égypte, d'après une miniature du Ménologe de Basile... ... ... ... ... ... ... ... 374
Retour d'Égypte, d'après l'Évangéliaire de la Bibliothèque nationale, n° 74 ... ... ... ... ... 375
Disque crucifère. — Collection de M. le baron Raymond Seillière ... ... ... ... ... ... ... 382
» » Musée de Copenhague... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 383
Reliquaire-disque. — Collection de S. S. lord Hastings ... ... ... ... ... ... ... ... ... 385
Gravures sur bois, (spécimens) extraites de « *La Messe, etc.*, par MM. Rohault de Fleury » ... ... 411

Buffet d'orgue de l'église conveutuelle de Sainte-Catherine, à Sion (Valais), Suisse... ... 419
Buffet d'orgue de la Ferté-Bernard... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 420
Eventail égyptien ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 470
Chasse-mouches assyrien et perse ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 478
Rhipides tanagriens... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 479
Flabella italo-grecs... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 479
» » » ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 480
Flabellum romain ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 480
» des catacombes ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 481
» en plumes de paon, IVe siècle... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 482
» du consul Filoxenus... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 483
Epitaphe de Constantia... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 484
Type de flabellum déployé ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 486
Illustrations du « *Book of Kells* »... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 493
Fragment d'un ancien autel, à l'abbaye de Ferentillo ... ... ... ... ... ... ... ... 495
Figure tirée de l'Évangéliaire de Trèves ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 496
Sainte lance des Grecs ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 496
Couteau liturgique, attribué à saint Thomas de Cantorbéry ... ... ... ... ... ... ... 496
Flabellum de Tournus... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 497
» épigraphe ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 498
Disque de saint Lucifer... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 499
Miniature du manuscrit A, 34, de la bibliothèque de Rouen ... ... ... ... ... ... ... 500
Miniature de la bibliothèque Barberini ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 500
La messe de saint Régulus, miniature d'un manuscrit du XIVe siècle à la Bibliothèque nationale de Paris ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 501
Type de rhipide grec ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 504
Disque de saint Théoctiste ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 505
Sujet central d'une fresque byzantine à Nékrési (Caucase)... ... ... ... ... ... ... 506
Rhipide de la fresque de Nékrési ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 507
Quech'ouoz arménien ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 507
Tintinnabulum liturgique ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 510
Flabellum moscovite ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 511
Étendards assyriens... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 514
Labarum constantinien ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... .. 515
Disque chrismé en bronze, garde-main de lampe ... ... ... ... ... ... ... ... ... 515
» sculpté sur la basilique de Monza ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 515
Épitaphe d'Adéodate ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 516
Détails de la croix reliquaire de Vannes ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 537 et 538
Disposition primitive du château de Laarne ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 540
Vue intérieure de l'église circulaire de Northampton ... ... ... .. ... ... ... ... 561
Plan de l'église de Northampton ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 562
Cuve baptismale en plomb du XIIIe siècle, dans l'église d'Aubin (Aveyron) ... ... ... ... ... 568
Rose découverte au château de Saint-Germain en Laye ... ... ... ... ... ... ... ... 580
Le donjon de Charles V, au château de Saint-Germain .. ... ... ... ... ... ... ... 581

AVRIL (BARON ADOLPHE D'). Quelques mots sur les pré-Raphaëlistes... ... ... ... ... p. 54
L'œuvre de Raphaël au point de vue chrétien ... ... ... ... p. 554
AUBERT (L'ABBÉ). Nécrologie du comte Aug. de Bastard ... ... ... ... ... ... ... ... p. 615
BARBIER DE MONTAULT (MGR X.). Bibliographie. ... ... ... ... pp. 240, 407 et 571 et sq.
Couverture d'évangéliaire de Gannat ... ... ... ... ... p. 550
L'église royale et collégiale de Saint-Nicolas à Bari, (Deux-Siciles) ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 279, 454
Les portes de bronze de Bénévent ... ... ... ... ... p. 10
Questions et réponses ... ... ... ... ... ... ... ... p. 269
Le symbolisme du bélier dans les crosses d'ivoire ... p. 157
BARTHÉLEMY (COMTE E. DE). Statistique archéologique du département de la Marne ... p. 190
CALLIER (G.). Couverture d'évangéliaire en ivoire sculpté ... ... ... ... ... ... ... p. 180
CORBLET (ABBÉ J.). L'autel chrétien, (étude archéologique et liturgique). ... ... ... pp. 67, 135, 519
Bibliographie. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... pp. 123, 126, 249, 581
DEMARTEAU (JOSEPH). Bibliographie ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 118
FARCY (LOUIS DE). Croix reliquaire de Vannes ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 537
Quatre ostensoirs ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 82
GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT (COMTE J.). Étude sur l'iconographie de saint Joseph ... p. 347
HELBIG (JULES). Lettre aux éditeurs ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 1
Le nu dans la statuaire et la peinture ... ... ... ... ... ... ... ... p. 117
Une œuvre de Gérard Loyet, graveur de sceaux et valet de chambre du duc Charles de Bourgogne ... ... ... ... ... ... p. 271
HELLEPUTTE (G.). Ecoles de Saint-Luc ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 544
LINAS (CHARLES DE). Les disques crucifères, le Flabellum et l'Umbella ... ... ... pp. 379, 477
Nécrologie ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 453
MALLAT (JOSEPH). Le symbolisme chrétien et les livres illustrés ... ... ... ... ... ... p. 227
Quelques mots sur la Renaissance ... ... ... ... ... ... ... ... p. 309
MARSY (COMTE DE). Sainte-Épine de Tournemire ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 550
Bibliographie. ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 583
POULBRIÈRE (CHAN. J.-B.). Symbolisme du bélier... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 552
RAGUENET DE SAINT-ALBIN (O.). La présence du soleil et de la lune dans les représentations du Calvaire ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 550
RICHARD (J.-H.). Bibliographie ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 584
ROSSI (COMTE DE). Examen historique et archéologique de l'image du pape Urbain II. p. 196
VERHAEGEN (A.). Château de Laarne... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... p. 539
WEALE (W.-H. JAMES). Trésors de l'art chrétien en Angleterre ... ... ... ... ... ... p. 62
Bibliographie ... ... ... ... ... ... ... ... p. 193 et suivantes

# Table analytique.

## A.


**Abbaye** — de Ferentillo, 494 — de Florival, 446 — de Lobbes, 501 — de Maubuisson, 564 — de Prum, 387 — de Ste-Croix, à Poitiers, 426 — de St-Denis, 241 — de St-Nicaise, à Reims, 236 — de St-Vaast, 563 — de Stavelot, 387. — d'Yorkshire : ruines, 425
Abbruzze, 539
Abgrall (abbé), 117
Abraham. — Sépulture à Hébron, 398
Absalon (archevêque), 383
Absides romanes. — Décoration, 217
Académie — d'Arras, 565 — delphinoise, 233 — française, 234 — des Inscriptions et Belles-Lettres, 393, 567 — royale de Belgique, 491, 568 — des sciences de Toulouse, 564
*Acta sanctorum*, 397, 491, 491, 503
Acerenza. — Cathéd., 538
*Actes des martyrs*, 246
Adeodata. — Epitaphe, 516
Aelst (P. Van) hautelissier, 236
Aerschot. — Église, 617
Agenais. — Revue, 430
Agincourt (S. d'), 421, 486, 516
Agriculture de la Marne (Soc.), 564
Aigillon, professeur, 484
Aigny, 188
Aisne. — Antiquités, 126
Aix-la-Chapelle. — Hôtel de Ville, 442 — reliquaire, 305, 311 — trésor, 386
Albanès (abbé), 263
Albi. — Cathéd., 399
Alexandre II (pape), 224
Allegranza, 496
Allemagne. — Flabellum, 503
Alloin (abbé), 104
Almanach de la Roue de la Fortune, 403
Altoeting, 272
Amelli, 110
Amiens. — Cathéd., 232
Ammanati, 149
Ampoule. — Bellentre, 305
Anastasius. — Diptyque de Flavius, 122.
Anché, 397
Angers. — Inventaire, 388, 391
Angleterre. — Art chrétien, 63 — églises circulaires, 561 — flabellum, 502 — tableaux anciens, 193 — tombes plates, 424
Angoulins. — Tombeau, 590
Anjou (Charles II d'). — Croix, 472 — Inventaire, 405 — sceptre, 459 — stalle, 255
Anneau mérovingien, 396
Antependium de Soest, 351
Anthyme Saint-Paul, 585
Antipapes, 205
Antiquaires (Soc.) — de France, 560 — de l'Ouest, 233, 397 — de Picardie, 398
Antiquités — africaines (bull. trimest.), 499 — de l'Aisne, 126 — départementales du Pas-de-Calais (Comm.), 563 — de Lyon (cabinets d'), 591 — de la Marne, 126 — de Rouen, 567, 610 — de Seine-et-Oise (Comm.), 232
Anvers, 115, 591
Aoste, 579 — Clergé, 413
Apôtres — de la Sainte-Chapelle : statues, 589
Arbello (abbé), 104
Arc (Jeanne d'), 264 — livre d'heures, 396
Archeologica comunale di Roma (Bull. della comm.) 593
Archeologie — de Belgique (Comm. roy.), 4[illegible] — chrétienne (Bull.), 428 — du diocèse de Paris (Comm.), 396 — française (Soc.), 398
Archéologique — de Béziers (Soc.), 566 — de Charleroi (Soc.), 401 — diocésaine (Soc.), 439 — Gazette, 587 — du Midi de la France (Soc.), 3[illegible] — de l'Orléanais (Soc.), 566 — Revue, 429, 592 — d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre (Soc.), 491
Archeologische — zeitung, 592 — gezelschaft (Sitzungen), 592
Archeology. — Proceding of the society of biblia, 593
Archevêque de Bari, 491 — de Lund, 383
*Architect (the)*, 422
Architecte. — J. Baudin, 264 — J. Bullant, 241 — P. Chambages, 241 — C. David, 241 — J. Deschamps, 242 — Desforges, 5[illegible] — P. Gadier, 242 — F. et J. Gatien, 242 — P. Guillain, 241 — les frères Jacquot, 241 — P. Lemercier, 241 — P. Lescot, 241 — T. Metézeau, 241 — P. Poisson de Mirepoix, 268, 560 — société centrale, 395, 561 — Thorpe, 421 — Fresham, 421
Architecture — à Bruxelles (Expos.), 619 — carlovingienne, 229 — cours, 128 — diocésaine (Soc.), 239 — ecclésiastique, 227 — flamande, 427 — en Flandre, 427 — en France, 585, 588 — gothique, 545 — lombarde, 494 — militaire, 539 — normande, 615 — romane, 230 — en Russie, 535 — société centrale, 231
Archives — histor. de la Gironde (Soc.), 398 — histor. de Saintonge et Aunis (Soc.), 399, 563, 592
Archivos. — Revista, 429, 592
Arcy-le-Ponsart, 190
Ardembourg. — Reliquaire, 277
Aredius (saint). — Couronne, 381
Arènes, 446, 567, 613
Arezzo. — Congrès, 110, 560
Argenteuil. — Reliques, 266, 270
Aristoloche, 478
Aristophane, 478
Armand (A), 583
Armoire — de réfectoire, 225
Arras. — Académie, 565 — manuscrit, 501 — mosaïques, 614 — tapisseries, 252, 450, 563
Arsenal (Biblioth.). — Manuscrit, 500
Art — ancien en Belgique (Soc.), 400 — ancien au pays de Liège, 118 — en Angoumenois, 233 — de Belgique (Comm.), 236, 400 — chrétien, 545, 554 : en Angleterre 63 ; au congrès de Lille, 110 — école d', 437 — décoratifs (expos.), 243 — décoratifs (Rev.), 429, 587 — décoratifs (Union centrale), 243 — du diocèse de Liège (Soc.) 400 — dramatique, 591 — école des beaux-, 436, 604 — expos. à Liège, 402 — expos. à Rouen, 617 — Gaz. des beaux-, 429, 587 — gothique (préjugés contre), 545 — de la Marne (Soc.) 564 — monumental du moyen âge, 489, 501 — mosan, 119, 125, 565 — à Namur : objet d', 400 — national, 230, 604 — détruites par les gueux (œuvres d'), 262 — ornemental à Lisbonne (expos.), 395 — réaliste, 604 — religieux, 560 — de Seine-et-Oise (Comm.) 232.
Artistes tournaisiens, 235
Ashburnham. — Collection, 263, 440
Assche (Van), 88
Assise. — Centenaire de St François d', 112
Astérisque, 393
Athanase (saint), 512
Athénée, 478
Atlas, 1[illegible]
Attavante (peintre), 588.
Attributs — de St-Joseph, 355 — royaux, 460
Aube, 125
Auber (abbé), 602
Aubin. — Cuve baptismale, 560
Aubune, 269
Audenarde. — Miniaturistes, 236
Angoumenois. — Art en, 233
Augustin (saint), 513, — Imprimerie, 128
Aulnay-sur-Marne, 188
Aumônier — à Tongres, 400
Aunis. — Soc. des archives histor. de Saintonge et, 399, 563, 592
Autel, 125, 135 et sq. 409 — de Bari, 292 — canons d', 34 — chrétien, 67, 311, 519 — consécration, 135 — fleurs sur l', 345 — linge, 522 — maître-, 290 — mérovingien, 395 — nappes, 522 — parement, 315 — privilèges, 141 — de St Ambroise, 484 — voiles, 314
Auteur de l'*Imitation de J.-C.*, 566
Authon, 590
Auxerre. — Reliquaire, 272 — tapisseries, 561
Auxibus (saint). — Disque, 504
Avignon, 111. — Congrès, 268 — inventaire, 402 — mausolée de Benoit XII, 560 — palais des papes, 229, 263, 610 — peintures, 610
Avranches, 619. — Soc. archéol. 106
Avril (baron), 54, 554
Avars (abbé), 104


## B.


Baes (E.), 568
Bahabanian (abbé J.), 568
Baillage (A. J.), 231
Bailleul (Saint-Cyr-du-), 106
Baldaquin, 311
Baldéric, 388
Bâle — Crosse, 165
Banier, 499
Bannière de Pojarsky, 512
Bapst (G.), 486
Baptême. — Hist., 127, 238 — liturgie, 239
Baptistère de St-Jean in fonte, 573
Barberini (musée), 5[illegible] — Diptyque, 363
Barbier de Montault (Mgr), 11, 248 et sq. 270, 279, 384, 397, 406 et sq., 426, 455, 485, 518, 550, 570 et sq., 589
Bari. — Bâton d'Hélie, 456 — caisse de translation du corps de St-Nicolas, 289 — ciborium, 283 — couronne de Roger, 457 — crypte, 285 — école française, 281 — émaux, 284 — F. Ghiuri, sculpt., 2[illegible] — inscription mérique, 255, 491 — maître-autel, 292 — manne de St-Nicolas, 293 — relique, 290 — retable, 294 — St Nicolas, 279, 455 — sarcophage, 294 — siège abbatial, 286 — stalle, 285 — tableau de St-Nicolas, 296 — trésor, 279, 455
Barisano de Trani, 423
Barraud (chan.), 164, 509
Barrois. — Collection, 263
Barthélemy (Cte de), 1[illegible], 264
Bartolini (cardinal), 282
Basile II. — *Menologe*, 38[illegible], 504
Basilewski. — Collection, 379, 383, 389, 517
Basilique — des SS.-Laurent-et-Damase, à Rome 261.
Baslieux-les-Fismes, 190
Bassin, 127
Bastard (Cte A. de), 165, 597
Bastelaer (A. Van), 400
Bâton — d'Hélie, à Bari, 456 — de St-Joseph, 355 — de St-Pierre, 161
Baudin (J.), archit., 264
Baume (Ste-), 264
Bavon (St-), à Gand, 427
Bayeux. — Cathéd., 616 — coffret d'ivoire, 264
Beaurain (N.), 499
Beautemps-Beaupré, 567
Beguinage — de Gand, 225 — armoire de réfectoire, 225
Bethlem. — Calice, 396
Belgique, 212, 2[illegible] — Académie roy., 491 — bull. de l'acad. roy. des sciences, 568 — comm. roy. d'art et d'archéol., 236, 400, 568 — comm. roy. d'hist., 236 — œuvres d'art détruites au XVIe s., 262 — soc. de l'art ancien, 400 — soc. St-Grégoire, 439 — tableaux enlevés par les républicains, 262
Belier. — Iconographie, 157 — symbolisme, 157, 552
Bellentre. — Ampoule, 305.
Bénévent. — Portes, 11 ; iconographie, 13 et sq. ; symbolisme, 45
Benezet, 106
Benoit XII. — Mausolée, 560
Bequet (A.), 4[illegible]
Berardi (O.), auteur des portes de Bénévent, 35
Bernay, 1[illegible]
Berne. — Cathéd. 261 — manteau de Charles le Téméraire, 266
Berner (J.), 387
Bernier (Th.), 235
Bert (P.), facteur d'orgues, 421
Berthelé (J.), 233
Bertrand (A.) 566
Besançon, 104
Bethune (baron) 260, 444, 616
Béziers. — Soc. archéol., 566
Bezold (G.), 567
Biais (H.) 229
Bibliographie, 118 — (Bull.) 430, 590 — nationale, 5[illegible]
Bibliothèque — de l'Arsenal, 501 —
Bigot (C.), 587
Bijoux francs et mérovingiens à Namur, 4[illegible]
Bimbenet, 566
Blamard (L.), 5[illegible]
Blant (E. Le), 4, 5[illegible], 567
Blanzac. — Chapelle, 229
Blas et (N.), 2[illegible]
Blenod (B. de), émailleur, 612
Blundell (L. W.), 1[illegible]
Bock (H.), 2[illegible], 485, 512
Boème. — Bonnes agraires, 515
Bohemond. — Mausolée, 4[illegible]
Bois. — Peinture sur, 251
Boldetti, 421, 4[illegible], 51[illegible]

Bona, 488
Bonhomme (abbé), 111, 116
Boniface (G. et J.) sculpt., 591 — VIII : croix, 499
Bonner (E.), 386
Bontemps (P.), sculpt., 241
*Book of Kells*, 403. — Flabellum, 494, 507, 509, 511
Bornes agraires en Bohême, 515
Bosham (H. de), 513
Bosmans (abbé J.), 113
Botta, 477
Bottari, 515
Boucher — de Molandon, 264 — le P. G., 482
Bouillart (Dom), 391
Bouquet (Dom), 386
Bourges. — Musée, 264
Bouvancourt, 190
Bove (C. de) 236
Boyer de Sainte-Suzanne, 563
Brecey, 106
Breton (G. le), 615
Bretzenheim, 116
Breuil-sur-Vesle, 190
Breuvery, 188
Brignoles. — Sémin., 264
British Museum, 617
Broderies anciennes, 123
Bruges 11, 115. — Cathéd., 444 — miniat. de Marc Gérard, 236 — plan, 254
Bruhl, 105
Brunner (C.), 387
Brunswick. — Trésor, 445
Bruxelles, 114. — École de St-Luc, 544 — églises, 128 — église du Sablon, 261 — expos. d'archit. 619 — Grand'Place, Hôtel de Ville, 443 — reliquaire de St-Sébastien, 277
Bruyne (abbé H. de), 128
Bucelin, 387
Buffet d'orgues, 418
Buffière, 396
Buhot de Kersens, 264
*Builder (the)* 422
*Building News (the)*, 422
Buissière-Babil, 265
Bullant (J.), archit., 241
Bulletin — de l'Acad. roy. des sciences de Belgique, 568 — d'archéol. chrét., 428 — de bibliographie, 430, 590 — du com. des trav. histor. et scientif., 590 — della comm. archeol. commun. di Roma, 593 — épigraphique de la Gaule, 592 — monumental, 429, 589 — de la soc. de Saintonge et Aunis, 590 — trimest. des antiq. africaines, 592
Bussye — Lettre, 188

## C.

Cabassut, 496
Cabinets d'antiq. de Lyon, 591
Caen. — Congrès, 615 — expos. d'art, 617 — porcelaine, 619
Cadix, 254
Cæcilian-Verein, 109
Cahier (R. P.), 382, 497
Caire. — École, 259
Caisse de translation du corps de saint Nicolas, 289
Cajetan (C.), 210
Calais. — Puits funér., 563
Calendrier antique, 482
Calice, 396 — de Belem, 396 — de saint Malachie, 509
Callier (G.), 181, 550
Calliste Ier, pape, 224 — II peinture, 196
Calvaire, 537, 550
Cambridge. — Église circulaire, 561
Camp gaulois, 399 — préhistorique, 399, 590
Campine. — Excursion, 616
Canon — d'autel, 346
Canosa di Puglia, 490 — chaire, 493 — évêque, 491 — inscription, 493 — siège épiscopal, 493
Canton de Mansle, 233
Caractéristique — des saints, 422
Caratie (E.), 269
Carekin (R. P.), 508
Carlier (R.), 27
Carnac. — Musée, 108
Carnavalet. — Musée, 615
Carpentras, 269
Carpeau, 149
Carrand, 496
Carrelage, 126 — émaillé, 619 — vernissé, 615
Cartier (E.), 445
Cartulaire — de St-Spire, 232
Castan (A.), 134
Castorel (Van de), 236
Catacombes, 115 — peintures eucharistiques, 445 — de St Hippolyte, 613
Catalès (Saint), 26
Catalogue du Louvre, 127
Cathédrale d'Arezzo, 388 — d'Albi, 399 — d'Amiens, 252 — de Bayeux, 616 — de Bruges, 444 — de Coutances, 616 — de Dublin, 424 — de Gand, 585 — de Liège : invent., 400 — du Moûtier en Tarentaine, 440 — de Tarante, 589
Caumont (de), 88
Cavrois (A.), 563
Cazenove (R. de), 591
Cellefrouin. — Fanal, 233
Celse (saint). — Sarcophage, 349
Centenaire — de St François d'Assise, 112 — de Ste Thérèse, 112
Cerceau (A. de), 241
Cercle archéol. de Mons, 236
Cerf (abbé), 104
Cernon, 188
Césarée. — Eusèbe, 514
Ceuleneer (A. de), 425
Chabanty (chan.), 409
Chabouillet (A.), 483
Chaire — de Canosa, 493
Châlons-sur-Marne, 187
Chambiges (P.) archit., 241
Champagne, 188
Champier (V.), 587
Champigneulles, 189
Champigny, 564
Chancel, 281
Chandeliers, 332 et sq.
Chant — des fidèles, 606 — grégorien, 260, 607 ; décret, 607 — plain, 437, 560, 606
Chape — de St-Louis, 355
Chapelle — de Blanzac, 229 — à Coutances, 410 — de Saint-Nicolas de Latran, 207 — Sainte : statues des apôtres, 589 — sépulcrale de Vicq, 396 — de G. Tell, 609
Charente. — Soc. archéol., 233
Charlemagne. — Couronne, 458
Charleroi. — Soc. pal. et archéol., 401
Charles — II, d'Arjou ; stalle, 285 ; croix, 472 ; inventaire, 465 ; portrait, 455; sceptre, 459 — V, 105 ; donjon, 580 — VI, 272 — le Téméraire : manteau, 266 ; reliquaire de Liège donné par, 272
Charmasse (de), 565
Chartran, 560
Chartres. — Vitrail, 267
Charvet (Dr), 233. — Collection, 502 ;
Châsse — à Cracovie, 511 — de Domitien, 121 — de St Mengold, 121 — de St Remacle, 121 — de St Sabin, 491, 493
Chasse-mouches, 477 — assyrien, 478 — égyptien, 477 — juif, 478 — perse, 478 — oriental 478
Château, 241 — de Chervix, 396 — de Laerne, 539, de Madrid, 242 — de St-Germain, 580 — de St-Maur, 241 — de Vincennes, 241
Cheminée. — Plaque, 621
Chenay, 190
Chenier, 189
Chennevières (P. de), 604
Cheppe, 189
Chepy, 191
Cherville, 189
Cherubinus, 390, 488
Cheveux. — Épingles, 492
Chotin (A. C.), 235
Chrysostôme (St Jean), 503, 512
Ciborium, 311 — de Bari, 283 — de St-Georges au Vélabre, 284
Cid. — Restes, 265 — tombeau, 116
Cimetière — de Jonsac, 590
Ciseleur. — Gervard, 445
Claudien, 483
Clef. — Symbolisme, 461
Clément — C., 554 — XII, 213
Clergé d'Aoste, 413
Clermont, 612 — de Ganneau, 613
Cloche. — Rachat, 591
Cloquet (L.). 88, 234, 237
Cluny. — Musée, 561 ; tapisseries, 450
Coffret — d'ivoire, 264
Cognac, 590
Cohen, 515
Collection — Ashburnham, 263, 440 — Barrois, 263 — Basilewski, 379, 383, 389, 517 — Charvet, 502 — de lord Hastings, 385, 387, 391 — Libri, 263, 440 — Ossuna, 263 — Seilhères, 382, 389, 517 — Timbal, 589
Collin (J.), sculpt., 410
Colombe. — Symbolisme, 461
Colonne d'Henri IV, 573
Côme. — Ivoire, 177
Comité — archéol. de Senlis, 231 — d'hist. et d'archéol. du dioc. de Paris, 230 — des travaux historiques, 229, 561 ; bull., 590
Commission — des antiq. et des arts de Seine-et-Oise, 232 — des antiq. département. 563 — d'hist. et d'archéol. du dioc. de Paris, 396 — d'hist. de Belgique, 236 — des monum. histor., 229 — roy. d'art et d'archéol. de Belgique, 229, 561, 563
Commissione archeol. communale di Roma : Bull., 593
Communion. — Table, 522
Compiègne. — Soc. histor., 396
Concours, 448, 620
Condé-sur-Marne, 186
Congrès — d'Arezzo, 110, 560 — d'Avignon, 268 — de Caen, 615 — eucharistique, 111, 269, 447 — de Lille, 116 — musical : de Munster, 109 ; de Philadelphie, 109 — de la Sorbonne, 231 — de Vannes, 117, 268
Consécration — des autels, 135 — croix, 280, 384
Conservation — des étoffes anciennes, 270
Constantia. — Épitaphe, 484
Constantin. — St-Mors, 269
Constantinople. — Sac de, 294
Coolus, 186
Copenhague. — Disques, 383, 518
Corbeil. — Cartulaire de St-Spire, 232 — tronc du XIVe s., 232
Corblet (abbé J.), 67, 127, 238, 248 et sq., 311, 519, 553, 380 et sq.
Coreman (G.), 544
Corporal, 527
Corporation des tailleurs de pierre, 591
Coûard-Luys, 232
Couches. — Prieuré, 565
Coupets, 189
Coupeville, 191
Courajod (L.) 395, 589
Couronne, 315 — de St Aredius, 391 — de Charlemagne, 458 — des dominicains de Liège, 392 — épines de la Ste-, 462 — de St Everard, 392 — de fer 391 — de Guarrazar, 391 — d'ivoire, 392 de St Louis, 458 — de Roger, 457 — votive, 457
Courlandon, 190
Cours — d'architect., 128
Courtines, 314
Courtois (P.), 242
Courtisols, 191
Courville, 191
Cousin (J.), peintre et sculpt., 241
Coussemaker (de), 249
Coutances. — Cathéd., 616 — chapelle, 410
Couturier (abbé), 116
Couverture d'évangéliaire, 181 — de Milan, 344
Cracovie. — Châsse, 511
Crédence, 519
Croix, 331 — Abbaye Ste-, 426 — de Boniface VIII, 499 — de Charles d'Anjou, 472 — de consécration, 280, 384 — à double branche, 537 — du XIIe s., 395 — hosannière, 563 — de Lourdes, 384 — Pont-, 117 — processionnelle, 396 — reliquaire à Vannes, 537 — reliquaire de la vraie, 426 — R. P. de la, 104, 233, 447 — trésor de l'abb. Ste-, 425 — triomphale, 282 — d'Urbain V, 499 — vraie, 105 — de Walcourt, 400
Crosse — de Bâle, 165 — de St Félix, 175 — de St Grégoire le Grand, 158 — iconographie, 157 — de Klosterneubourg, 385 — de Salzbourg, 385 — de St Servais, 122 — de Vannes, 178
Crucifère, 331, 589
Crucifiement. — Ivoire, 181
Crugny, 190
Crypte — à Bari, 286 — à Rome, 265 — à Vouvant, 1 7
Cuisine. — Ustensiles, 587
Cuve baptismale d'Aubin, 560.

## D.

Dagileopa (H.), 494
Dailly (E.), sculpt., 591
Dalles tumulaires, 126, 446, 615
Damase — Basil. des SS.-Laurent-et-, 261
Damme (Van), chan., 606
Dampierre-sur-Moivre, 191
Darcel (A.) 265, 380, 383, 497, 501, 587
Daris (J.), 400
Darteen (E. de), 404
David (C.), archit., 241
Davillier, 502
Davin (abbé), 361
Décoration — des absides romanes, 217
Découverte — à Tunis, 567
Décret — sur le chant grégorien, 607
De Decker (P.), 262
Dehaisne (chan.), 117, 236
Dehio, (G.), 267
Delaborde, 275
Delaville le Roulx, 582
Delisle (L.), 263 440
Del Marmol, 261
Delpit (J.), 398
Delpoint (J.), 564
Delvigne (chan.), 544
Demarteau (J.), 400
Denis (Saint-). — Abbaye, 241 — tombeau, Pl. VII
Dent de Ste Madeleine, 475
Dentelle. — Ateliers, 553
Desamps, 263
Descemet (commandeur), 424

Deschamps (J.) archit., 612
Desforges (E.), archit., 580
Desmazieres (M.), 235
Dessin. — Modèles, 123
Dessus (abbé), 437, 560
De Tesson (L.), 166
Devillers (L.), 236
Didron (aîné), 78, 501, 505, 510 — (Edouard), 501
Dinanderie, 122
Dinant, 119
Diocésaine. — Soc. d'archit., 230
Diocèse — de Paris (Com. d'hist. et d'archéol.), 230
Dionise (M.), sculpt., 265
Diplômes — militaires à Flemalle, 236, 445
Diptyque, 344 — de Flavius Anastasius, 122 — du musée Barberini, 363 — de Wilton House, 423
Disque — de St-Auxibius, 504 — crucifère : de la collection Basilewski, 379, 383, 389, — de la collection R. Seillière, 382, 389, 517 517 — de Copenhague, 383, 518 — de Ferentillo, 494, 517 — d'Hildesheim, 381, 382, 517 — de St Lucifer, 494 — de St Théoctiste, 505
Dominicains — de Liège : couronne, 392
Dominicales, 529
Domitien. — Chasse, 121
Donjon — de Charles V, 580
Douillard (abbé), 436
Dragon. — Symbolisme, 167
Draguignan, 263, 265
Drevon (R. P.), 254, 397, 586
Dublin. — Cath., 424
Dubois. — (C.), 600 — (H.), 232
Duc (chan. P.), 413 et sq., 579
Dudik (B.), 515
Durand (G.), 81, 497, 513
Durer (A.), 612
Durez (chan.), 607
Du Sommerard, 497
Dutilleux (A.), 574
Duyse (H. Van), 401
Dyadema, 391
Dyck (Van). — Tableau, 446


## E.


Eastlake (lady), 358, 425
Echternach, 260
Ecole — d'art chrét., 437, 560 — des Beaux-Arts, 436, 604 — du Caire, 259 — exposition, 99 — flamande en Espagne, 251 — française à Bari, 281 — italienne, 401 — néerlandaise, 193 — de St-Luc, 99, 128, 259, 427, 544, 560
Ecouen, 104
Ecourt-Saint-Quentin, 444
Ecury-sur-Coole, 189
Eglise, 556 — d'Aerschot, 617 — de Bayeux, 616 — de Bruxelles, 118 — circulaires, 561 — d'Ecourt-St-Quentin, 444 — de Gheel, 616 — d'Hérenthals, 616 — d'Hoogstraeten, 616 — de Kessel, 616 — de Limbourg, 119 — de Little-Maplested, 561 — de la Mallieue, 261 — de Meersen, 611 — de Montmartre, 444 — de Normandie, 616 — de Northampton, 561 — du Sablon, à Bruxelles, 291 — de Ste-Gertrude, à Nivelles, 237 — de St-Julien le Pauvre, à Paris, 615 — de St-Nicolas à Bari, pp 280 et suiv. — du Sauveur, à Moscou : inaug., 512 — de Sittard, 611 — de Soest, 251 — de Vouvant, 611, — de Waldfeucht, 611
Egypte. — Fouilles, 614
Egyptologie, 259
Elouges, 238
Elst (Van der), 401
Email — à Bari, 284 — limousin, 440 — pavages, 615
Emaillerie, 612
Emailleur. — B. de Blenod, 612
Emblème — de l'eucharistie, 567
Enghien. — Triptyque, 113, 296
Ephèse. — Fouilles, 446
Epigraphie — métrique de St-Nicolas de Latran, 200 — santone, 399
Epine. — Couronne, 462 — Sainte- (à Tournemire), 550
Epingle — à cheveux, 492
Epiphane (saint), 503
Epitaphe — d'Adeodata, 516 — de Constantia, 484
Eponge. — La Ste-, 474
Epoque — des Francs, 401
Escurial. — Orgue, 420
Esmouchouer, 393
Espagne. — Ecole flamande, 253
Espinay (G. d'), 560
Esprit saint, 419
Etendard de Ragenardus, 512
Etienne. — Légende de saint, 561 — du-Mont : vitraux à Saint-, 580
Etoffes — anciennes : conservation, 270 — persane, 449
Etudes histor. — Revue de la soc., 589
Eucharistie. — Emblèmes, 567 — peinture, 586
Eucharistique. — Congrès, 269, 447 — musée, 117 — peintures des catacombes, 445 — symbolisme, 445
Eure, 107 — Pacy-sur-, 117
Euripide, 478
Eusèbe de Césarée, 514
Euthymius (saint), 503
Evangéliaire. — Couverture, 181, 359 — flabellum, 476 — syriaque, 353 — de Trèves, 495
Even (E. Van), 236, 615
Eventail, 486
Excursion — en Campine, 616
Exel, 236
Exeter (marquis d'), 194
Exposition, 448, 617, 620 — d'archit. à Bruxelles, 619 — d'art à Caen, 617 — des arts décorat., 243 — d'art : à Gand, 112, 591 ; à Laon, 619 ; à Liège, 118, 402 ; à Louvain, 112 ; ornemental, 395 ; à Ypres, 619 — des écoles de St-Luc, 99 — internat. de photographie, 619 — nation. d'archit. à Brux., 619
Ex-voto, 457 — de la Belgique à Ste-Térèse, 112
Evérard (saint). — Couronne, 392
Eyck (Van). — Tableau, 63, 113, 193 568 — triptyque, 113
Eysseric, 395


## F.


Fabrique de verre, 400
Facteur d'orgues. — P. Bert, 421
Fallais, 119
Famille (sainte), 360
Fanal — de Cellefrouin, 233
Farcy. — (L. de), 82, 264, 388, 391, 537 — (P. de), 615
Faucon (M.), 402
Faussaire, 230
Fébrimont (A.), sculpt., 591
Félibien (Dom), 392
Félix. — Crosse de saint, 175
Feniouz, 399
Fer. — Couronne, 391 — fonte, 621 — à hosties, 397
Feré (P.), hautelissier, 253
Ferentillo. — Abbaye, 494 — disque crucifère, 494, 517
Ferrier (St Vincent), 117
Ferrière-la-Petite, 401
Ferry (J.), 258, 436, 604
Ferstel (baron H. de), 603
Ferté-Bernard (la), 420
Férule, 162
Feuillien (saint), 237
Fibule de Wittislingen, 485
Fiévet (J.), 401
Filoxène. — Flabellum, 483
Fiore (chan. D. M.), 491
Fismes, 190
Fizenne (L. von), 88, 430, 611
Flabellum, 389, 393, 480 — en Allemagne, 503 — en Angleterre, 502 — du *Book of Kells*, 494, 507, 509, 511 — de Canosa, 491 — de la collect. Charvet, 502 — espagnol, 438 — de l'évangéliaire de Trèves, 490 — de l'évêque de Troya, 518 — de Filoxène, 483 — grec, 478 — italien, 488 — italo-grec, 479 — liturgique, 487 — manuscrits, 500 — maronite, 509 — de Monza, 484 — de Prouille, 497 — romain, 485 — de St Régulus, 501 — de St-Victor de Marseille, 497 — de Ste-Sabine, 494 — de *San-Silvestro in Capite*, 486, 517 — du Souverain Pontife, 518 — symbolisme, 512 — syrien, 508 — de Tanagra, 479 — de Tournus, 496
Flagellum, 393
Flandre. — Architecture, 427
Flemalle. — Diplômes militaires, 236, 445
Fleurs — sur l'autel, 345
Fleury. — (E.), 126, 602 — (P.), 233
Florence, 587. — Évangéliaire syriaque, 353
Florentin (Dom), sculpt., 241
Florival — (de), 249 — abbaye, 446
*Folies*, 563
Font (abbé), 566
Fontainebleau, 395
Fontaine-sur-Coole, 189
Fonte — de fer, 621
Forum — romain, 444
Fouilles — en Egypte 614 — à Ephèse, 446 — à Paris, 446, 507, 613 — à Rome, 444, 613 — à Strasbourg, 447 — en Turquie, 614
Francs. — Époque des, 401 — bijoux à Namur, 400
France. — Architecture, 585, 588 — Renaissance, 240 — soc. des antiq. 395, 590 — soc. archéol. du Midi, 399 — soc. hérald., 591
Francheville, 191
François Ier. — Tombeau, Pl. VII
Francotte (H.), 400
Francs-maçons, 414
Franks (A. W.), 386
Frésart (J.), 261
Fresque, 60 — du mont Athos, 505 — de Nérac, 506 — de St-Nicolas de Latran, 418
Frisi, 393, 485, 515
Fromage (R. P.), 445
Froment (N.), peintre, 264
Frothingham (L.), 402
Fulde. — Bannière, 59
Funéraires. — Pierres, 563


## G.


Gadier (P.), architecte, 241
Gagarine (prince G.), 506
Gagliardi (abbé G.), 491
Galabert (abbé), 101
Galerie nationale, à Londres, 424
Galesloot (L.), 236
Gallet (chan.), 104
Gand. — Béguinage, 225 — cathéd., 585 — école de St-Luc, 259, 544 — expos., 112 — expos. d'art indust., 591 — Messager des sciences, 591 — peintures murales, 614 — St-Bavon, 427
Gannat. — Ivoire, 181, 550
Gardin (G. du), 235
Garnier (E.), 617
Garucci (R. P.), 348, 481, 572
Gascogne. — Soc. histor., 399
Gatien — (A.), 564 — (F.), architecte, 242
Gatinais. — Soc. histor. et archéol., 395
Gaudioso (saint), 571
Gaule. — Bull. épigr., 592
Gay (V.), 123, 242, 480, 493
Gaz. — archéol., 424, 587 — des Beaux-Arts, 429, 587
Gélase II, pape, 224
Généroux (Saint-), 397
George. — Ciborium de Saint-, 284
Georgi, 488
Gérasime (Mgr), 504
Gerbert (Dom M.), 497, 500, 502
Germain (L.), 398 — Saint-: château, 580 — Saint-en-Laye, 580 — rose, 580 — saint, patriarche de C. P., 512
Germer-Durand (R. P.), 395, 560
Gerspach, 245
Gervard, ciseleur, 445
Gezellschaft. — Sitzungen der arch., 592
Gheel, 616
Gheeraert (M.), 254
Ghelen (Van), imprim., 591
Ghiuri (F.), sculpt., 286
Gilde — de St-Thomas et de St-Luc, 90, 616
Gilles (Saint-), 190
Gillet (abbé), 560
Gironde. — Soc. des archiv. histor., 398
Giry (A.), 567
Globe. — Symbolisme, 460
Glossaire archéol. de Gay, 123, 242
Goar, 394, 496, 504
Godefroy (F.), 567
Gori, 483
Gosselies, 401
Gotch (J. A.), 421
Gothique. — Archit., 545 — préjugés contre la, 545
Goujon (J.) sculpt., 241
Gounod (C.), 260, 605
Gourgaut (O. de), 236
Grammont. — Reliquaire, 277
Grand, 567
Grand'Place de Bruxelles, 443
Grange (A. de la), 235, 591
Granville, 104
Graveur. — G. de Thielt, 401
Gravure. — Hist., 425
Grégoire — de Belgique (Soc. Saint-), 432 — Grand : crosse : 158, 391, 491 — VIII, pape, 224 — à Tournai : Assemblée Saint-, 600
Grès — limbourgeois, 236 — de Raeren, 123 — wallons, 400
Gressoney, 413
Grimaldi (J.) 200 et sq
Grimoüard de St-Laurent (Ctc), 347, 554, 586
Groux (MSr), 266
Guarnazar. — Couronne, 591
Guégan (Dr), 567
Guelin (J.), peintre, 265
Guide dans Rome, 416
Guillain (P.), archit., 241
Guivel (G. de), 117


## H.


Habert, 110
Hadelin. — Châsse de saint, 121

Hal. — Reliquaire de Louis XI, 272
Hallerstadt. — Vexillum, 512
Hambise, 615
Hamilton. — Collection, 114
Hanon (A.), 237
Hannon, 117
Hariulfe, 388
Harlinde, 122
Hastings. — Coll. de lord : reliquaire-disque, 385, 387, 391
Hautelissiers — bruxellois, 236 — J. Dupont, 236 — P. Feré, 253 — G. de Liere, 236 — A. de Lombeke, 236 — M. Nyettens, 236 — P. Scarmer, 236 — P. Van Aelst, 236 — G. Van der Tommen, 236
Hébron. — Sépult. des patriarches, 398
Heereman de Zuydwyk (cheval.), 251
Heider (G.), 381, 384
Heinsberg, 611
Helbig (J.), 1, 105, 118, 147, 260, 271, 392, 400, 458, 493
Hélie. — Bâton, 456
Helleputte (G.), 237, 544
Henares. — Orgue, 421
Henaux (F.), 265
Henri IV. — Colonne, 578
Héraldique de France (Soc.), 561
Herbomez (d'), 235
Hérenthals, 616
Héricher (Le), 106
Hermonville, 190
Herse. — Orgue, 419
Herthuise, 451 — peinture murale, 266
Hesdin, 236
Hideux (A.), sculpt., 591
Hildesheim. — Disque crucifère, 381, 388, 517.
Hill (A. G.), 418
Hippolyte. — Catacombes de Saint-, 613
Histoire — du baptême, 127, 238 — de Belgique (Comm. roy.), 236 — du diocèse de Liège (Soc.) 400 — du dioc. de Paris (Com.), 396 — de la gravure, 425 — de l'ogive, 126
Hoecke — (L. Van), 88 — (P. Van) 585
Hoefnagel (G.), miniatur., 253
Holger Jacobi, 383
Hondès (J. de la), 399
Hoogstraeten, 616
Hostie. — Fer, 397
Hôtel de Ville — d'Aix-la-Chapelle, 442 — de Bruxelles, 443 — de Paris, 241
Houcke (A. Van), 427
Hourges, 190
Hugo (maître), 269
Husenbeth (F. C.), 422
Huy, 119, 121
Hye-Hoys, 253
Hymans (H.), 568

## I.

Iconoclastes en Belgique. — Ravages, 262
Iconographie, 567 — du bélier, 157 — des crosses, 157 — du XII^e s., 217 — de St Joseph, 347 — de St Louis, 583 — de la lune, 551 — de la messe, 408 — des portes de Bénévent, 13 et sq. — du soleil, 551
Illustrations, 85
Imagerie, 116 — religieuse, 403
*Imitation de J.-C.* — L'auteur, 566
Imprimerie St-Augustin, 128
Imprimeur. — Van Ghelen, 591
Inauguration de l'église du Sauveur, à Moscou, 512
Ingolstadt. — Reliquaire, 272
Innocent II, 218
Inscription. — Académie, 398, 567 — à Bari, 491 — à Canosa, 493 — chrétiennes, 233 — cunéiformes, 567 — métriques, 255
Instruments — de musique, 249 — de la Passion, 406
Inventaires — d'Angers, 388, 391 — d'Avignon, 402 — de l'abbaye de St-Vaast, 563 — de Charles II d'Anjou, 465 — divers, 264, 295, 393, 458, 476, 582, 612 — de Liège, 400 — de Namur, 390, 392, 517 — de Reims, 265 — de St-Pierre du Vatican, 392 ; de son trésor, 402 — du St-Siège, 398, 517
Isaie, 513
Issoire, 186
Italie. — Mosaïque, 571
Ivoire, 181 — ancien de Liège, 122 — coffret de Bayeux, 264 — de Côme, 177 — couronne, 392 — crosse, 165 — du crucifiement, 181 — de Gannat, 181, 550

## J.

Jacob. — Sépulture à Hébron, 398
Jacquieu (P.), sculpt., 241
Jacquot (les frères), archit., 241
Jalons, 189
Jamar, 271
Jamart (abbé), 237
Janvier (A.), 398
Jean (Saint-) ; in fonte : baptistère, 573 — de Jérusalem, 582 — reliquaire, 582 — soc., 395, 437
Jérôme (saint), 181
Jérusalem céleste, 219
Jesus-Christ. — Auteur de l'*Imitation*, 566 — *Règne de N.-S.*, 254, 397, 430, 439, 586
Joaillerie byzantine, 426
Jobins, 504, 512
Jonchery-sur-Vesle, 190
Jonsac. — Cimetière, 590
Joseph (saint). — Attributs, 355 — bâton, 355 — iconographie, 347 — mariage, 363 — musée, 115, 439 — verge fleurie, 356
Juenin (D.), 497
Juifs, 414
Juste (les frères), sculpt., 241
Juvigny, 186

## K.

Kempener (P. de), 253
Kervelien (L.), 117
Kervyn, 236
Kessel, 616
Klein (J.), 403, 452
Klosterneubourg. — Crosse, 385
Koch (abbé), 382
Kraus (D^r F. X.), 387
Kremsmünster. — Rotula, 380, 384, 392, 484
Kurth, 400

## L.

Laarne. — Château, 539
Labarum, 515
La Fresne, 191
Lambertus, orfèvre, 440
Lampes, 332
Lance (sainte), 496
Langerock (P.), 88, 427
Langres, 615 — maîtrise, 117
Lanser (G.), 116
Lanterne — des morts, 396, 399
Laon. — Expos., 619 — vitraux, 248
Larsimont, 236
Lasserre (H.), 570
Lasteyrie (F. de), 272, 276, 392 — (R. de), 589
Latran. — Chapelle de St-Nicolas, 207 — épigraphie métrique de St-Nicolas, 208 — fresque de St-Nicolas, 418 — musée, 349 — palais, 196 et sq.
Laurent. — Basilique des SS.-Damase-et-, 261
Laurière (J. de), 399, 578
Lavardin (H. de), 487, 513
Lavenier (J.), sculpt., 560
Laverdant, 54
La Veuve, 187
Layard, 477
Lazareff Abamelek (prince), 567
Lebon (D^r), 237
Lebrun (le P.), 508
Lecler, 396
Ledain (B.), 397, 616
Leeman (J.), 261
Lefrançois, 619
Lefroy (W. C.), 425
Légendes — de St Etienne, 561 — des saints, 250
Leipzig, 105
Lejeune (C.), 401
Le Mené, 117
Lemercier (P.), archit., 241
Lenoncourt (R. de), 104
Lenormant (F), 567, 588
Léon le Grand (saint), 224
Lepine, 191
Leroy, 444
Lescot (P.) archit., 241
Les grandes Loges, 187
Levé, 616
Leyde, 119.
Lhuillier, 612.
*Liber cartarum leodiensis*, 265
Libri. — Collection, 263, 440
Liédet (L.), miniatur., 230
Liège, 102, 119 — l'art ancien au pays de, 118 — congrès, 447 ; eucharist., 269 — école de St-Luc, 544 — expos., 118, 402, 566 — ivoire ancien, 122 — la Mallieue, 261 — monnaie, 612 — reliquaires, 271 — Soc. d'archéol. et d'hist., 400
Lierre, 616
Lièvre, 233
Lille. — Art chrétien au congrès, 116 — musique sacrée au congrès, 116 — tableau, 446
Limburg-Stirum (C^te de), 591
Limousin. — Soc. archéol., 396
Linas (C. de) 105, 118, 565, 614
Linge — d'autel, 522.
Lion. — Symbolisme, 166.
Lisbonne. — Expos. d'art ornement., 395
Little-Maplested. — Eglise, 561
Liturgie, 251 — autel, 519 — monumentale, 408
Livre — d'heure de Jeanne d'Arc, 396 — illustrés 227 — liturgiques, 422
Lô (Saint-). — Orfèvrerie, 440
Lobbes. — Abbaye, 401
Lombeke (A. de), hautelis., 236
Londres. — Galerie nation., 424 — Palais de Justice, 114 — le Temple, 561
Longinus, 589
Longnon (A.), 396, 583
Lonlay (D. de), 512
Lorin (E.), 133
Loué, 107
Louis IX, 105, 567; iconographie, 583 — XI : reliquaire donné à Hal, 272
Lourdes. — Croix, 384 — N.-D., 570
Loureines, 583
Louvain. — Reliquaire de St-Hubert, 236
Louvre. — Catal., 127 — musée, 617 — peintures, 425
Loyet (G.), orfèvre, 271
Luc. — Ecoles de Saint-, 99, 128, 259, 427, 560 : à Bruxelles, 544 ; à Gand, 544 ; à Liège, 544 ; à Tournai, 544 — Gilde de St-Thomas et de Saint-, 90, 619
Lucanie, 567
Lucas (C.), 395, 561
Lucera, 588
Lucifer (saint). — Disque crucifère, 499 — *Memoria*, 498
Lucius (J.), 211
Luco (abbé), 233
Ludoire-Lalanne, 428
Luminaire, 332
Lund. — Absalon, évêque, 383
Lune — en iconographie, 551 — symbol., 551
Lyon. — Cabinets d'antiq., 591 — revue, 590

## M.

Mabillon, 509
Madeleine — (la) 264 ; relique, 264 — dent de sainte, 475
Madrid. — Château, 242 — revista de arch. bibl. y mus., 592 — Van Eyck, 113
Maestricht, 611
*Magasin pittoresque*, 383, 510
Magneux, 191
Magnac-Bourg, 396
Magri, 487, 509, 513
Maillot (J.), 610
Maillou (R. de), 587
Mailly (L.), 568
Main bénissante, 461
Mairy, 189
Maîtrises, 116, 260, 430, 605 — de Langres, 117
Malachie (saint). — Calice, 509
Malapart-du-Mont (de), 236
Malbec (abbé), 615
Malines. — Soc. St-Grégoire, 109
Mallat (J.), 227, 309
Malte. — St-Jean de Jérusalem, 582
Malte-Brun (A.), 398
Manderscheid (C. de), 387
Manne — de St Nicolas, 298
Mans (le), 611
Mansle (canton), 233
Manteau — de Charles le Téméraire, 266
Mantoue. — Orgue, 420
Manuscrit — à Arras, 501 — de l'Arsenal, 501 — Barberini, 500 — de la Biblioth. nation., 501 — à Rouen, 499
Marchi (le P.), 348
Margenburg. — Orgue, 420
Mariage — de St Joseph, 363
Marie (Sainte-) — Majeure : mosaïque, 350 — de Transtévère : mosaïque, 207
Marne. — Antiquit., 186 — Aulnay-sur-, 188 — Châlons-sur-, 187 — Condé-sur-, 186 — Soc. d'agricult., sciences et arts, 564 — Vesineul-sur-, 192
Marseille. — Flabellum de St-Victor, 497
Marsilly, 590
Marson, 192
Marsy (C^te de), 396, 559, 582, 615
Martène (Dom), 487, 509
Martigny (M^ts), 361, 489, 496, 515
Martin (le P.), 164, 498
Martinov (le R. P.), 511
*Martyrium* — de Poitiers, 285
*Martyrs*. — *Actes*, 250
Maspero, 259
Mathon (N.), 230
Maton (chan.), 606
Matonges, 189
Maubuisson. — Abbaye, 564
Maur (Saint-). — Château, 241
Mausolée — de Benoît XII, 560 — de Bohémond, 493
Maximin (Saint-), Var, 264
Médailleurs italien, 583

Meersen, 611
Mele (chan. L.), 492
Melfi 588
Memor (J.), 416
*Memoria* de St Lucifer, 498
Memorie — della R. deput. di storia patria per le prov. de Romagna (Attie), 393
Mende, 395
Mené (Le), 117
Mengold. — Châsse, 121
*Ménologe* de Basile II, 389, 504
Menoux (Saint-), 612
Mérisse, 615
Mérovingien. — Anneau, 396 — autel, 395 — bijoux, 400 — sépultures, 396, 399
Merry (Saint-), 610
Messager des sciences, 591
Messe. — Iconographie, 408 — Monument de la, 406
Messine (A. de), 401
Métezeau (T.), archit., 241
Meursac, 399
Michel — (E.), 395 — mont Saint-, 106, 441, 610
Michele (San), à Potenza, 589
Michelot, 437
Midoux (E.), 248
Milan. — Autel de St-Ambroise, 484 — couverture d'évangél., 350 — orgue, 420
Millin, 491
Miln (X.), 108
Miniature, 440, 563 — syriaque à Florence, 353
Miniaturiste, 236 — d'Audenaerde, 236 — de Bruges, 236 — G. Hoefnagel. 253 — L. Liédet, 236 — J. le Tavernier, 236
Mino de Fiesole, sculpt. 589
Mireur, 265
Missel, 345 — porte-, 345
Modèles — de dessin, 128
Molandon (Boucher de), 264
Molanus, 357
Molinier — (A.), 507 — (E.), 389, 491, 498, 507
Mollett (J. W.), 386, 425, 486
Mommens (F.), 585
Monastir, 567
*Monde illustré*, 512
Monial (Paray-le-). — Musée, 116
Monnaie — à Liège, 612 — pièces, 116
Mons. — Cercle archéol., 236
Monsabré (R. P.), 506
Montalembert (Cte de) 88
Montault (Mgr Barbier de), 11, 248 et sq., 270, 279, 384, 397, 406 et sq., 426, 455, 485, 518, 550, 570 et sq., 589
Monteetz, 191
Montfaucon, 392
Montigny-sur-Vesle, 191
Montlieu, 590
Montmartre. — Église, 444
Mont-sur-Courville, 191
Monument — de la France, 585 — histor. (Comm.), 229 — de la messe, 406 — de la Renaissance à Paris, 241
Monza. — Flabellum, 434 — trésor, 399, 589
Morbihan. — Soc. polymat., 108, 233
Mortier (baron du), 235, 253
Morts. — Lanternes, 396, 399 — moulage, 395
Mosaïque, 567, 593, 617 — d'Arras, 614 — de Rome, 244 — de Ste-Marie Majeure, 571 — de Ste-Marie de Transtévère, 207
Mosan. — Art, 119, 122
Moschut (J.), 503, 509
Moscou. — Inaugur. de l'église du Sauveur, 512
Motte (J. de la), 309
Moulage — des morts, 395
Moûtier en Tarentaine. — Cathéd., 440
Moyen âge. — Art monumental, 430
Munkaczi, 54
Munster. — Congrès music., 109
Müntz (E.), 268, 392, 402, 560 571
*Musaici cristiani*, 244
Muscarium, 393
Muscatorium, 393
Muscifugium, 393
Museo, 393
Musée, 449 — Barberini, 363 — de Bourges, 264 — de Carnac, [illegible] Carnavalet, 615 — de Cluny, 450, 561 — eucharist, 116, 397 — de Latran, 349 — du Louvre, 617 — de Paray-le-Monial, 116, 397, 439 — St-Joseph, 115, 439 — de Sèvres, 617 — du Trocadéro, 617 — de Vannes, 108
Museos. — Revista, 429
Museum. — Britisch, — 617
Musique — instruments, 249 — religieuse, 109, 260, 437 — au congrès de Lille, 111 — à Tournai, 260
Mystère — de l'enfance de N. S., 372.

## N.

Namur, 119 — bijoux francs et mérovingiens, 400 — inventaires, 390, 392, 517
Nancy, 398
Nappes — d'autel, 522
Nativité de N. S., 370
Naville (E.), 614
Nékrési. — Rhipide, 506
Nicaise — (A.), 564 — abbaye Saint-, 236
Nicétas (saint), 503
Nicolas (saint) — de Bari, 279, 455 — caisse de translation du corps de, 289 — de Latran : chapelle, 207 ; épigraphie métrique, 208 ; fresque, 418 — manne, à Bari 298 — reliques, 290 — tableau, 296
Niepce (L.), 591
Nieuwstadt, 611
Nivelles. — Égl. Ste-Gertrude, 237 — peigne liturgique, 237 — Soc. archéol., 237
Nimbe, 218 — carré ou orbiculaire, 219
Noël (E.), 499
Northampton. — Église, 561
Notre Seigneur. — Mystère de l'Enfance, 372 — Nativité, 370
Novrey, 616
Nu — dans la statuaire et la peinture, 147
Nuisement-sur-Coole, 189
Nyettens (M.), hautelis., 236

## O.

Odilon (R. P.), 387
Oensingen (U. Van), 262
Œuvres — d'art détruites par les gueux en Belgique, 262 — de Raphaël, 554
Ogive. — Histoire, 126
Oléron. — St-Pierre, 399
Omer (Saint-), 584
Omey, 192
Oppert, 567
Orange. — Théâtre, 269
Orfèvre. — Lambertus, 440 — G. Loyet, 271 — J. Pauwels, 236 — G. Vincente, 396
Orfèvrerie, 271, 537, 582 — à St-Lô, 440
Orgue — P. Bert, facteur, 421 — buffet, 418 — à l'Escurial, 420 — à Henares, 421 — à Herse, 419 — à Mantoue, 420 — à Milan, 420 — à Margenburg, 420 — à Sion, 421
Orléanais. — Soc. archéol., 566
Orléans. — St-Paul, 264
Orme (Philibert de l'), 241
Ossuna. — Collection, 263
Ostensoirs, 82, 396
Ouvère. — Pont romain, 269
Ovide, 480

## P.

Paciaudi, 500
Pacy-sur-Eure, 117
Paganino de Modène, sculpt., 241
Pagart d'Hermansart (H.), 584
Palais — de Justice, à Londres, 114 — de Latran, 196 et sq. — des papes à Avignon, 229, 610
Palustre (L.), 240, 616
Panthéon. — Peintures, 560, 610
Papes. — Palais, 229, 268
Paray-le-Monial. — Musée, 116, 397, 439
Parelo (F. la), 293
Parement — d'autel, 315
Paris, 115. — Arènes, 446, 567 613 — Comm. d'hist. et d'archéol. du diocèse, 230, 396 — Hôtel de Ville, 241 — monum. de la Renaiss., 241 — soc. d'hist., 396
Pascal II, pape, 224
Pasquet (E.), 236
Passeri, 431
Passion. — Instruments, 406
Pasture (R. de la), 235
Patriarche. — St Germain, 503 — sépulture à Hébron, 398
Paul. — (R. W.), 424 — à Orléans (St-), 264 — à Rome, 516
Paulin. — Reliques de saint, 446
Pauwels (J.), ortèv., 236
Pavages émaillés, 615
Peereboom (A. Van den), 401
Peigne liturgique, 237
Peintre. — Attavante, 588 — J. Cousin, 241 — flamands, 236 — N. Froment, 264 — J. Guelin, 265 Puntener d'Untervald, 609 — A. Ronzen, 261 — Stuckelberg, 609 — Triner de Schwytz, 609 — M. de Viterbe, 269
Peinture. — à Avignon, 610 — sur bois, 251 — de Callixte II, 205 — école néerlandaise, 143 — flamande en Espagne, 253 — sur l'Eucharistie, 586 — eucharistique des catacombes, 445 — du Louvre, 425 — à Loureines, 583 — murale 106, 440 ; à Gand, 614 ; à Herthuise, 266 — du nu dans la, 147 — du Panthéon, 560, 610 — procédés, 567 — sur toile, 595 — sur verre, 231
Pekkins (C.), 425
Pélicier, 567
Pellechet (M.), 422
Penot, 567
Périgord, 128
Perret, 421, 424, 510, 516
Peu-Richard, 599
Pevy, 171
Peyrelevade, 552
Philacia rotunda, 391
Philadelphie — Congrès musical, 1[illegible]
Picardie. — Soc. des antiq., 232, 398
Picart (J.), sculpt., 241
Pie (cardin.), 267
Pièces — de monnaie, 116
Pierre (St-). — Châtou, 161 — invent. du trésor, 402 — d'Oléron, 392, 399 — trésor, 402
Pierre. — Corporat. des tailleurs de, 591
Pigeon (chan.), 106
Pilloy (J.), 105
Pilon (G.), sculpt., 241
Pinchart (A.), 235, 400
Piot (C.), 236
Piscine, 519
Pistoja, 527
Plain-chant, 437, 560, 606
Plan — de Bruges, 254
Plaque — de cheminée, 621
Plassac, 590
Plaute, 480
Pline l'Ancien, 478, 490, 514
Pogny, 192
Poisson — de Mirepoix (P.), archit., 268, 560 — — symbole, 567
Poitiers. — Abbaye Ste-Croix, 426 — fer à hosties, 397 — trésor de Ste-Croix, 426 — martyrium, 285
Poix, 192
Pojarski. — bannière, 512
Pont — -croix, 117 — romain sur l'Ouvère, 269
Porcelaines, 619 — de Caen, 619 — de Rouen, 619
Porée (abbé), 615
Porte — de Bénévent, 11 — -missel, 345 — St-Paul, 516, — de Ravello, 493
Portugal, 425
Potenza, 589
Poterat (L.), 619
Poteries vernissées, 619
Pothier (Dom) 110, 260
Potter (F. de), 591
Poue (abbé), 117
Poulbrière (chan.), 552
Poullet (E.), 236
Poussin. — Tableau, 615
Préjugés contre l'art gothique, 545
Pré-Raphaelisme, 54
Prévost (L.), 107
Prieuré — de Couches, 565
Privilèges — des autels, 141, 534
Procédés — de peinture, 567
Proceding — of the Soc. of biblioth. archaol., 593
Programme, 1
Properce, 480
Propitiatoires, 343
Prouille. — Flabellum, 497
Prouilly, 191
Prudence, 514
Prum. — Abbaye, 387
Pugin (W.), 88
Puits — funéraires, 563 — sacrés, 282
Puntener d'Unterwald, peintre, 609
Puy — -en-Velay, 115 — musée St-Joseph, 439

## Q.

Quech'ouoz, 507, 511
Quentin. — Ecourt-St-, 444
Quesnel (abbé), 117

## R.

Rachat — des cloches, 591
Raeren. — Grès, 123
Ragenardus. — Étendard, 512
Raguenet de St-Albin (O.), 551
Raillard (abbé), 110, 11[illegible], 560
Ramée (A.), 102, 229
Raphaël, 369, 586. — Œuvre, 554
Raphaëlisme (Pré-), 54
Rapolla, 588
Ravello. — Porte, 49[illegible]
Ravenne. — Siège episcopal, 354
Recy, 187
Réfectoire du béguinage de Gand. — Armoire, [illegible]25
*Règne de N. S.* (C.), 11[illegible], 254, 397, 43[illegible], 4[illegible]
Regnobert (saint), 616
Régulus (saint), 5[illegible]1
Reichemsperger (A.), 88, 251
Reims, 1[illegible]4 — abbaye St Nicaise, [illegible] — inventaire, 265 — tapisseries, 610
Relinde, 128
Reliquaire, 1[illegible]5, 344, 396 — à Aix-la-Chapelle, [illegible] 391 — à Ardenbourg, 277 — à Auxerre, [illegible] — de

la collection de lord Hastings, [illegible] — de la vraie Croix, 426 — divers, [illegible] — à Grammont, 277 — à Hal, [illegible] — à Ingolstadt, [illegible] — à Liège, 271; donné par Charles le Téméraire, Pl. VIII — à Malte, [illegible] — de St-Hubert, [illegible] — de St-Jean, [illegible] — de St-Sébastien, 77 — à Tournemire, [illegible] — à Vannes, 537 — au Vatican, [illegible]
Relique — à Argenteuil, [illegible] — de la Madeleine, 264 — de St Nicolas, à Bari, 29[illegible] — de St Paulin, 446 — de St Sabin, 491
Reliure, 440
Remacle. — Châsse, 121
Renaissance, 14[illegible] — en France, 24[illegible] — à Paris: monuments, 241 — vitraux, 241
Renaudot (E.), 508
Restaurations, 261, 443, 397, 609 — mauvaises, 399
Restes — du Cid, 265
Retable, 321 — de Bari, 294 — du XII^e s., 236 — de Soest, 251 — de Stavelot, 236
Reusens (chan.), 88, 236, 400, 615
Revista — de archiv., bibl. y mus., 429, 592
Révoil, 269
Révolutionnaires — Leurs ravages en Belgique, 262
Revue — de l'Agenais, 430 — archéol., 429, 592 — des arts décoratifs, 587 — lyonnaise, 593 — de la soc. des études histor., 589 — des soc. sav., 229
Rhipide — arménien, 507 — fresque de Nékrési, 5[illegible] — grec, 5[illegible] et sq. — russe, 511
Riant (C^te), 294, 395, 398, 550
Ribeaumont (C^te de), 543
Richard, 397
Richter (J. P.), 424
Ridel, 619
Rio, 554
Rioux de Maillou, 587
Robbia (J. della), sculpt., 241
Robert (C.), 567
Rocca, 488, 499
Rock, 4[illegible], 502, 504, 508
Rochelle (la), 590
Roe (H.), 424
Rolas (D^m P. de), 253
Roessel (Goldne), 271
Roger. — Couronne, 457
Rohault de Fleury, 352, 396, 406, 426, 495, 502, 506
Romain, 191
Roman, archéol., 612
Rome, 115. — Basilique des SS.-Laurent-et-Damase, 261 — crypte, 265 — crypte d'Hippolyte, 265 — fouilles, 444, 613 — guide, 416 — inventaire du trésor de St-Pierre, 402 — mosaïque, 244 — porte de St-Paul, 516 — trésor de St Pierre, 402
Romoald (maître), 493
Ronzer (A.), 264
Rosa (sénateur), 445
Rose, architecture, 580
Rossi (J. B. de), 115, 196 et sq., 244, 265, 348, 360, 445, 475, 518, 613
Rotula, 390 — de Kremsmünster, 380, 384, 392, 484
Roue de la Fortune.— Almanach, 403
Rouelle — épigraphe, 515 — métallique, 514 — sculptée, 515
Rouelletta, 589
Rouen. — Antiq., 567, 610 — manuscrit, 499 — porcelaine, 61[illegible]
Rousseau (J.), 236
Ruinart (D.), 250
Ruines — de l'abbaye de Yorkshire, 425 — de Sanxay, 447, 613
Rupert. —Vierge de Dom, 120
Rupin (E.), 560
Russie.— Architecture, 585

## S.

Sabin (saint), évêque de Canosa, 491.— Châsse, 491, 493
Sabine (Sainte-). — Flabellum, 494
Sablon, à Bruxelles. — Eglise, 261
Sac — de Constantinople, 294
Sainctot (Chemin), 421
Saint. — Bavon, à Gand, 427 — caractéristiques, 422 — Chapelle : statues des apôtres, 5[illegible] — couronne : épines de la, 462 — croix à Poitiers, 426 ; trésor, 426 — Cyr-du-Bailleul, 100 — Denis : abbaye, 241 ; tombeau, Pl. VII — Etienne-au-Temple, 187 — Généroux, 397 — Germain : château, 52[illegible] — Germain la Ville, 192 — Gibrien, 187 — Gilles, 17[illegible] — Hippolyte : catacombes, 613 — Hubert ; reliquaire, 2[illegible] — Jean in fonte, 573 ; baptistère, 573 — Jean de Jérusalem, à Malte, 582 : reliquaire, 582 — Jean-sur-Moivre, 192 — légendes, 2[illegible] — Louis : orfèvrerie, 44[illegible] — Louis (IX), [illegible] ; couronne, 45[illegible] — Lue : écoles, 25[illegible], 427, 544 ; à Gand, 544 ; à Tournai, 544 — Marie-Majeure : mosaïque, [illegible] — Martin-aux-Champs, 189 — Martin-sur-le-Pré, 187 — Maur : château, 241 — Memmie, 187 — Menoux, 612 — Merry, 610 — Michel : moat, 441, 610 — mors de Constantin, 26[illegible] — Nicolas de Bari, 279, 455 — Nicolas de Latran : fresque, 41[illegible] — Omer, 524 — Paul, à Orléans, 2[illegible] — Paul, à Rome : portes, 516 — Pierre, à Rome : trésor, 402 ; invent. du trésor, 402 : invent., 392 — Pierre-aux-Oies, 189 — Pierre d'Oléron, 399 — Quentin, 105 — Quentin (Ecourt-), 444 — Quentin-sur-Coole, 189 — Sabin : châsse, 491, 493 — Sabine ; flabellum, 494 — Saturnin, 187 — Siège : invent., 389, 517 — Victor, à Marseille : flabellum, 497
Saint-André (C. C. de), 414
Sainte-Croix (L. de), 260
Saintes, 399, 590
Saintonge et Aunis. — Soc. des archives hist., 399 563, 590
Salzbourg. — crosse, 385
Samson, 119
Sancto volto, 445
San-Sylvestro in Capite, 486, 517
Sanxay, 104, 233, 56[illegible] — ruines, 447, 613
Sarachaga (baron de), 397
Sarcophage, 106, 115, 395 — de Bari, 294 — de St Celse, 349 — chrétiens, 264 — du Cid, 116 — au musée de Latran, 349 — à Strasbourg, 447
Sardi, 215
Sarnelli, 487, 490, 499
Saturnin (Saint-), 107
Saumur, 106
Sauveur. — Moscou : Inaugur. de l'égl. du, 512 — tunique, 266
Scarnier (P.), hautelis., 236
Sceau — de Thuin, 236
Sceptre — de Charles d'Anjou, 459
Schefer, 398
Schuermans, 236
Schlumberger (G.), 587
Schmidt (abbé), 236
Schneider (abbé F.), 387, 515
Schmitgen (abbé A.), 382
Schut (C.), 253
Sciences. — de Belgique : Bull. de l'Académie roy. des, 568— Académie de Toulouse, 564 — messager, 5[illegible] — morales de Versailles (Soc.), 566 — de la Marne (Soc.), 564
Sculpteur. — J. della Bobbia, 241 — G. et J. Boniface, 591 — P. Bontemps, 241 — J. Collin, 410 — J. Cousin, 241 — E. Dailly, 591 — M. Dionise, 26[illegible] — A. Fébrimont, 591 — D. Florentin, 241 — F. Ghiuri, 286 — J. Goujon, 241 — A. Hideux, 591 — P. Jacquieu, 241 — les frères Juste, 241 — J. Lavernier, 560 — Mino de Fiesole, 589 — J. Picart, 241 — G. Pilon, 241 — à Tournai, 591 — M. Watrigant, 591
Sculpture — flamande, 615 — italienne, 425
Sébastien (Saint-), à Bruxelles. — Reliquaire, de 277
Séez, 611
Seillière (R.), — Disque crucifère de la collection, 382, 389, 515, 517
Seine-et-Oise. — Comm. des antiq. et des arts, 232
Séminaire — de Brignole, 264
Senlis. — Com. archéol., 231
Seny, 119
Sépultures, 195, 564 — mérovingiennes, 396 — des patriarches, 398
Seraing, 119
Sergius, patriarche, 503
Servais. (Saint-), — Crosse, 122
Séville, 253
Sevres. — Musée, 617
Seymour (E.), 424
Siège — abbatial à Bari, 286 — épiscopal à Canosa, 493 — épiscopal à Ravenne, 354
Sigmaringen, 265
Silbereisen (C.), 387
Simonis, 261
Sion. — Orgue, 421
Sitzungen — der archael. gezells., 592
Smith, 497
Société — des antiquaires : de France, 395, 560 ; de l'Ouest, 233, 397 ; de Picardie, 232, 398 — d'agricult., de sciences et arts de la Marne, 564 — archéol. : de Béziers, 566 ; de la Charente, 233 ; du Limou in, 396 ; du Midi de la France, 399 ; de Nivelles, 237 ; de Rambouillet, 232 ; de l'Orléanais, 566 — d'archit. diocés., 230 — des archives histor. : de la Gironde, 398 ; de Saintonge et Aunis, 39[illegible], 563 ; Bull. de cette Soc., 590 — de l'art ancien en Belgique, 400 — d'art et d'hist. du dioc. de Liège, 400 — centrale des archit., 231, 56[illegible] — diocés. d'archéol., 429 — Eduenne, 565 — des études histor.: Revue, 589 — franç. d'archéol., 398 — hérald. de France, 561 — d'hist. de Paris, 39[illegible] — histor. et archéol du Gâtinais, 39[illegible] ; archéol. et littér. d'Ypres et de l'ancienne West-Flandre, 4[illegible] ; de Compiègne, [illegible] ; de Gascogne, 39[illegible] ; de Tournai, 234; du Vexin, 564 — paléont. et archéol. de Charleroi, 401 — polymath. du Morbihan, 233 — St-Grégoire de Belgique, 109, 439 — St-Jean, 395, 437, 560, 606 — savantes, 440 — revue des soc. sav., 229 — de sciences morales de Versaille, 56[illegible]
Soest. — Antependium, 251 — église, 251 — retable, 251
Sogny-aux-Moulins, 189
Soleil (en iconogr.), 551
Sommerard (du), 501, 610
Somme. — Vesle, 192
Sonnerie — de Fulde, 509
Sorbonne, 104, 259 — congrès, 231
Souterrain-refuge, 399, 590
Souverain Pontife. — Flabellum, 518
Spire (Saint-), à Corbeil : cartulaire de, 232
Spitzer, 5[illegible]2
Stalle — de Charles d'Anjou, 285
Statistique archéol., 186
Statuaire. — Du nu dans la, 147
Statues — des apôtres, 58[illegible] — équestres romanes, 229 — religieuses, 343
Stavelot. — Retable, 236
Steen de Jehay (C^te Van den), 393
Stefaton, 589
Stein, 395
Stevenson (H.), 244
Strabon, 490
Strasbourg. — Fouilles, 447 — sarcophage, 447
Street (G. E.), 424
Suerbempte, 615
Surius, 503
Symbolisme 227, 251 — du bélier, 157, 552 — de la clef, 461 — de la colombe, 461 — du dragon, 167 — eucharistique, 445 — du flabellum, 512 — du globe, 460 — du lion, 166 — de la lune, 551 — du poisson, 567 — des portes de Bénévent, 45 — du sceptre, 461 — du soleil, 551 — du *tau*, 456
Synagogue, 550

## T.

Tabernacle, 327, 615
Table — de communion, 522
Tableaux — anciens en Angleterre, 193 — enlevés par les républicains en Belgique, 262 — du Poussin, 615 — de St Nicolas, 296 — de Van Dyck 446
Tablier, 265
Tailleurs — de pierre : corporat., 591
Tanagra. — Flabellum, 479
Tanzac, 615
Tapisseries, 582, 618 — d'Arras, 252, 450 — d'Auxerre, 561 — de Cluny, 450 — de Reims, 61[illegible] — de Tournai, 252
Tarante. — Cathéd., 589
Tardieu (A.), 45[illegible], 578
*Tau*. — Symbolisme, 456
Tavernier (J. le), miniatur., 236
Tegliano — Val di, 567
Tell (Guillaume). — Chapelle, 609
Temple (le), à Londres, 561
Térèse (sainte). — Centenaire, 112 — ex-voto de la Belgique, 112
Tesson (L. De), 106
Testamentum. — *Vetus et Novum*, 392
Texier (abbé), 274, 393
Théâtre — d'Orange, 269
Thenac, 399, 590
Théoctiste (saint). — Disque crucifère, 505
Théodelinde, 485
Thibi, 189
Thielt (G.), graveur, 401
Thorpe, archit., 421
Thuin. — Sceau, 236
Timbal. — Collection, 589
Tinel (E.), 606
Tintinnabulum liturgique, 510
Tiron, 401
Togny-aux-Bœufs, 189
Toile. — Peinture du XIV^e s., 395
Tombeau — du Cid, 116 — de François I^er Pl. VII
Tombes plates, 424, 615
Tongres, 119 — aumônière, 400
Toulouse, 106 — acad. des sciences, 564 — chape de St-Louis, 355
*Tour du Monde*, 478, 508
Tournai, 119 — assemblée de St Grégoire, 56[illegible] — corporation des tailleurs de pierre, 591 — écoles de St-Luc 544 — musique religieuse, 260 — soc. histor., 234 — tapisseries, 252
Tournefort, 508
Tournemire. — Reliquaire, 550
Tournus. — Flabellum, 496
Trabes, 381
Translation — du corps de St Nicolas : caisse, 2[illegible]
Transtévère. — Mosaïque de Ste-Marie de, 207
Travaux histor. : comité, 229, 561
Trazegnies, 236
Tresham, archit., 421
Trésor — de Bari, 279, 455 — de Brunswick, 44[illegible] —

de Monza, 399, 579 — de S[illegible] Croix, 4[illegible] St-Pierre, 402 ; inventaire, 4[illegible]
Treves, 46[illegible] — Évangéliaire, 4[illegible] — flabellum d[illegible] l'Évangéliaire, 496
Trigny, 191
Trier de Schwytz, 611
Trinité (sainte), 349
Triptyque d'Enghien, 266
Trocadéro. — Musée, 617
Troja. — Flabellum de l'évêque, [illegible]
Tronc du XIV^e s., à Corbeil, 232
Tubino, 265
Tulle. — Dentelle, 553
Tunique — du Sauveur, 266
Tunis. — Découverte, 567
Turquie. — Fouilles, 614

U.

Ulféda, 484
Union centrale des arts décoratifs, 243
Urbain — II, 196 et sq. — V : croix, 499
Ursins (H. des), 393
Ursus (maître), 494
Ustensiles de cuisine, 587
Utrecht, 119

V.

Vaast (Saint-). — Abbaye, 563 ; invent., 563
Vaison, 269. — Pont romain, 269
Valabrègue (A.), 587
Val di Tegiano, 567
Vallée (la). — Souterrain-refuge, 59[illegible]
Valtier (abbé), 104
Van Assche, 38
Van Bastelaer (A.), 401
Van Damme (chan.), 116, [illegible]
Van de Casteel, 236
Van den Peereboom (A.), 401
Van den Steen de Jehay, 393
Van der Elst, 401
Vanderweyden (R.), 235
Van Duyse (H), 401
Van Dyck. — Tableau, 446
Van Even (E.), 236, 615
Van Eyck. — Tableaux [illegible], 1[illegible], 563 — triptyque, [illegible] 113
Van Ghelen, imprimeur, 591
Van Hoecke (A.), 4[illegible]7 — (P.), [illegible]
Vannes. — Congrès, 117, [illegible] inventaire, [illegible] crosse, 17[illegible] — musée, [illegible]
Van Oensingen, 262
Varenberg (J.), 591
Vatry, 189
Velabre. — Ciborium de St-Georges, [illegible]
Velais (Puy-en-), 115
Vendeuil, 191
Venosa, 588
Ventes, 450, 620
Ventelay, 191
Ventilabrum, 390
Verein (Cœcilian), 109
Verge fleurie, 356
Verhaegen (A.), 88, 225, 539
Verigneul-sur-Coole, [illegible]
Verneilh (baron de), 108, 265
Verre. — Fabrique, 4[illegible] — à parfums, 3[illegible] — peinture, 23
Verrerie ancienne, 123
Versailles. — Soc. des sciences morales, 566
Vesineul-sur-Marne, 192
Vespignani (C^te), 261, 445
Vestes canusinæ, 490
Vêtements liturgiques, 492
Vexillum d'Halberstadt, 512
Vexin. — Soc. histor., 564
Vieq, 396. — Chapelle sépulcr., 396
Victor III, pape, 224 — Saint- : flabellum, 497
Vienne. — Imagerie religieuse, 403
Vierge de Dom Rupert, 120 — ouvrante, 564
Villefranche, 566
Villeneuve, 269
Villers-aux-Corneilles, 189 — Grandchamps (C[illegible]), 236
Vincenne. — Château, 241
Vincent Ferrier (saint), 117
Vincente (G.), orfèv., 396
Vinci (L. de), 612
Viola, 589
Viollet-le-Duc, 384, 39[illegible], 4[illegible] (P.), [illegible]7
Visconti (E. Q.), 481
Viterbe (M. de), peintre, [illegible]
Vitet, 554
Vitraux, 615 — à Chartres, [illegible]7 — à Laon, 248 de la Retai[illegible] — St-Étienne-du-Mont, 586
Vitry-la-Ville, [illegible]
Voiles d'autel, 314
Voisin (M^me), [illegible]
Volumen, 217
Volvinius (maître), 484
Von Fizenne (L.), 88, 430, 611
Vorsterman (A.), 591
Vos (abbé), 235
Vouciennes, 190
Vouvant, 611. — Crypte, 1[illegible]7
Vriendt (C^te de), 615

W.

Walcourt. — Croix, 499
Waldfeucht, 611
Waltripont, 235
Watrigan (M.), 591
Wauters (A.), 236, 401, 615,
Weale (J.), 63, 193, 390, 41[illegible]
West-Flandre. — Soc. histor., archéol. et litt. d'Ypres et de l'ancienne, 401
Westphalie. — Église de Soest, 251 — peintures sur bois, 251 — retable de Soest, 251
Westwood (D^r), 493
Wieuverd, 119
Willemin, 479, 490, 493
Wilton-House. — Diptyque, 423
Witte (A.), 602
Wood, 446
Woodberry (G.), 425
Worsaae, 383, 385

Y.

Yorkshire. — Ruines de l'abbaye, 425
Ypres. — Expos., 619 — Soc. histor., archéol. et littér., 401

Z.

Zodiaque, 403

# Errata pour l'année 1883.

P. 113, col. I. l. 6, au lieu de *(XVI^e siècle)*, lisez *(XII^e siècle)*.

P. 183, col. I. note 4, au lieu de *Alidron* lisez *Didron*.

P. 265, col. I, l. 6, au lieu de *M. le baron de Verneilh*, lisez *M. R. Charles, président de la Société archéologique du Maine*.

P. 266, col. II, l. 14, au lieu de *Heythuizen (Belgique)*, lisez *Herthuise (Limbourg cédé)*.

P. 266, col. II, l. 23, même correction.

P. 272, col. II, 273, col. I, et 276, col. II, au lieu de *M. Ferdinand de Lastereye*, lisez *M. Ferdinand de Lasteyrie*.

P. 427, col. II, l. 17, au lieu de *curente*, lisez *furente*.

P. 614, col. I, l. 25, au lieu de *M. de Linas*, lisez *M. le chanoine Van Drival*.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00112 7998